

الدكتورة أميرة حلمي مطر

فلسفتي الجمال

(أعمالها ومذاهبتها)



دار فضاء للطباعة والنشر والتوزيع

عبدالله بن عبدالمطلب



Bibliotheca Alexandrina



0122400

فَلْيَسِفْتَ الْجَمَالَ
(أَعْلَامَهَا وَمَذَاهِبَهَا)

فلسفة الجمال

(أغلامها ومذاهبها)

الدكترة أميرة مامي مظهر

الناشر

دار إحياء للطباعة والنشر والتوزيع (القاهرة)

عبدالله غريب

الكتاب : فلسفة الجمال

(أعلامها ومذاهبها)

تأليف : د. أميرة حلمي مطر

تاريخ النشر : ١٩٩٨م

حقوق الطبع والترجمة والاقتباس محفوظة

الناشر : دار نقباء للطباعة والنشر والتوزيع

عمارة غريب

شركة مساهمة مصرية

المركز الرئيسي : مدينة العاشر من رمضان

والمطابع : المنطقة الصناعية (C1)

ت: ٣٦٢٧٢٧ / ١٥

الإدارة : ٥٨ شارع الحجاز - عمارة برج أمون

الدور الأول - شقة ٦

ت ، ف : ٢٤٧٤٠٣٨

التوزيع : ١٠ ش كامل صدقي الفجالة (القاهرة)

رقم الإيداع : ٩٧/١٥٠١٢

الترقيم الدولي : ISBN

977 - 5810 - 92 - 2

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

إهداء

إلى أجمل صورة رأتها عيني
من كان حنانها يبدد وحشة نفسي
ووجودها يضيء دنياي
إليها وهي في أعز جوار
إلى أمي الحبيبة

أميرة

تصدير الطبعة الأولى

قديمًا قال أفلاطون فيلسوف اليونان إن صراع الفلسفة والشعر هو صراع جوهرى أبدي فى نفس كل مفكر^(١). ولعل المقصود بهذا الكلام أن الشعراء والفنانين يعرفون حقيقة ما يتحدثون عنه ولكنهم كثيراً ما يتجهون فى حديثهم إلى اللغو أما الفلاسفة فيتحدثون بمنطق ولكنهم قلما يعرفون حقيقة ما يتحدثون عنه.

ومع ذلك فما زال علم الجمال يتحول فى أروقة الفلسفة يستمد منها المعين الأول ذلك لأنه علم محدود بتصورات الفلاسفة للفن وتقييمهم للجمال.

والفروض الفلسفية لمعايير الجمال وطبيعة العمل الفنى تظل باستمرار أساسية وراء فكر الفنان والناقد والمؤرخ وعالم النفس وعالم الاجتماع. وجملة هذه الفروض يكون قطاعاً رئيسياً من فكر الفلاسفة على مدى التاريخ هو المعروف بعلم الجمال، فكما تفسى الفلسفة رؤية كل هؤلاء فإنها تستضى أيضاً بما يصلون إليه من نتائج.

وشأن تاريخ علم الجمال كشأن تاريخ الفن لا نستطيع أن نتحدث عن قديمها وقديمه كما لو زان آثاراً تحجرت وقضى على بريقها الزمان وسوف يمحوها المستقبل، وإنما لحظات فكر الفيلسوف كالحظات إبداع الفنان لكل منها قيمته الدائمة ولا يمكن للجديد فيها أن يقارن بالقديم.

ولقد صدق فيلسوف إيطالياً بتدو كروتشه حين نظر إلى تاريخ الفن على أنه يتخذ حلقات تقدمية Progressive Cycles لكل من هذه الحلقات مشكلتها الخاصة، وكل منها تقدمية بالنسبة إلى هذه المشكلة أو هذا الموضوع فحسب، وعندما لا تكون المشكلة واحدة لا تكون هناك حلقة تقدمية على الإطلاق، فلا شكسبير أكثر تقدماً من دانتى ولا جوته أكثر تقدماً من شكسبير، وإنما يمكن القول بأن دانتى تفوق على أصحاب الرؤى Visionaries فى العصور الوسطى وشكسبير على كتاب المسرح الإليزابيثى.

(١) أنظر أفلاطون .

وبناء على ذلك لا يمكن أن تعد فن الشعوب البدائية من حيث هو فن، أدنى شأناً من فن الشعوب المتحضرة حين يكون حقاً مطابقاً لانطباعات الرجل البدائي^{١٢}.

وبعد، فهذا هو بعض محدود الفلاسفة الذين لابد لدارس الفلسفة والفن أن يقف عندهم وقفة ترمث وتميل لما نهم من تأثير في توجيه الفكر المعاصر في اتجاهاته الرئيسية اليوم.

أميرة حلمى مطر

^{١٢} Croce, Benedetto, Aesthetic. Transl. dy Douglas Ainslie Noorday Press New York. 1958 pp. 137.

مقدمة

إذا صح أن الفن قد صاحب الإنسان منذ وجوده على هذه الأرض إلا أن فلسفة الفن والجمال لم توجد إلا مع نشأة الفلسفة مع أعلامها قدماء اليونان.

فلسفة الجمال لا تنفصل عن الفلسفة إذ تستمد أصولها من مذاهب الفلاسفة أو تنعكس على هذه المذاهب فتضئ جوانبها.

وقد ارتبطت فلسفة الجمال قديماً بنظريات الكون والإلهيات، إلا أنها على مدى التاريخ اقتربت من نظريات المعرفة والأخلاق.

فقد رأى أفلاطون أن الجمال هو تجلي للحقيقة وسار على ضربه كثير من المشائين وأصحاب الاتجاهات الروحية، وفي العصر الحديث رأى هيدجر أشهر فلاسفة الوجود أن الفن يكشف عن حقيقة الوجود الإنساني.

وقد تستقل لغة الفن والجمال عن لغة العلم وقضايا المعرفة العلمية عند فلاسفة التحليل وقضايا المعرفة العلمية عند فلاسفة التحليل الإنجليز المعاصرين، وقد ترتبط بالأيديولوجيا في فلسفة الاجتماعيين والسياسيين وهكذا نرى أن لفلسفة الجمال أكثر من مدخل، فكما تصدر متأثرة بالمذاهب الفلسفية تنعكس على هذه المذاهب وتوجه نظرتها للقيم الإنسانية وتوسع من دائرة المعرفة بالذات وبالمجتمع.

وكما تمثل فلسفة الجمال فرعاً من أهم فروع التخصص الفلسفي فإنها تتصل اتصالاً وثيقاً بنقد الفن وثأريه.

وفي هذه الطبعة الجديدة رأينا أن يكون العنوان هو فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها ليقرب العنوان من مضمون الكتاب كما أضفنا فصلاً عن الفكر الفلسفي في أدبنا المصري الحديث لتتصل الحلقات على مدى أربعة وعشرين قرناً.

ونلقا الله للخير

أميرة حلمي مطر

الدقي ١٩٩٢



رأس لتمثال الإلهة أثينا لفيدياس

عام ٤٣٨ ق.م

المتحف الوطني في أثينا

الباب الأول

العصر اليونانى

الفصل الأول

نظريات الفن والجمال فى القرن السادس والخامس ق.م

الفن اليونانى وعلاقته بالفن فى العصر الحجرى :

لعل خير منهج يوضح اتجاهات فلسفة الجمال فى العصر اليونانى هو ذلك المنهج التاريخى الذى يفسر هذه الفلسفة على ضوء تطور الفضايرة الفنية وارتباطها بالتطور التاريخى والاجتماعى والسياسى فى هذا المجتمع.

ولقد شاهد المجتمع اليونانى وخاصة الأثينى تطورات سياسية عظيمة إذ انتقل من الحياة القبلية إلى مجتمع المدينة وشاهد بعد ذلك تجربة سياسية عظيمة. ففى نهاية القرن الخامس ق.م تحققت الديمقراطية فى أثينا وعمل بُنائها على تدعيم حكمهم ببحث المعتقدات الفنية فى شتى المجالات وخاصة العمارة والنحت والمسرح ومن هنا فقد حدث تجديد فى القيم الفنية والأخلاقية يواكب هذه التغيرات السياسية والاجتماعية.

وإذا نظرنا إلى تاريخ الفن فإننا نجد بدأ دالماً بالتمييز بين نمطين قديمين سادا جميع المجتمعات القديمة بما فيها المجتمع اليونانى - فقد حدد مؤرخو الفن أقدم أنواع الفن عند الانسان بأنه النمط العتيق Archaic الذى ارتبط بالعصر الحجرى القديم الذى عاش فيه الانسان متنقلاً وراء الرزق واعتمد فيه على الصيد - وقد تميز الفن فى هذه المرحلة بأنه كان فناً واقعياً إذ كان الإنسان سلاحاً دقيقاً للطبيعة وناقلاً دقيقاً لها - ولم يعرف الانسان فى هذه الفترة الاستقرار ولا الزراعة ولا الدين وإنما كان يعيش فى مجتمع قبلى بدائى فى جميع مظاهر حياته.

أما النمط الثانى: فهو نمط فن العصر الحجرى الحديث Neolithic art وفيه عرف الانسان الاستقرار واكتشف الزراعة وتربية الحيوان - وقد ساد هذا الفن الحضارات الشرقية القديمة التى قامت على ضفاف الأنهار فى مصر وبلاد النهرين⁽¹⁾ وكانت أهم خصائص هذا الفن الحجرى الحديث - النيوليتيكى - ارتباطه بوجهة نظر دينية إلى الحياة والاعتقاد فى وجود النفوس والآلهة وعن إقامة الطقوس لعبادتها وقد ترتب على هذا الاعتقاد فى وجود عالم إلهى مقدس.

⁽¹⁾ H auser, A; The social history of Art. Vol. I. Vintage PP. 12-20 Books 1957.

وقد تميز هذا الفن بالقدرة على التجريد وعلى استعمال الرموز والتقييد بالأسلوب الهندسى وبالقواعد الثابتة التى لايسمح معها الفنان بحرية التعبير أو الخروج عليها كما يشاهد بوضوح فى الفن المصرى القديم وهو الفن الذى سيطرت عليه تعاليم الكهنة ولقد أعجب أفلاطون بهذا الفن أشد الإعجاب وأشاد به فى محاوره القوانين^(١).

وكانت أهم مواضع هذا الطراز التجريدى الهندسى للفن فى أرض اليونان هى المناطق الزراعية وريثة الحضارة الكريتية والميسينية التى عاشت بها العناصر الدورية مثل كريت واسبرطة غير أن أهم ما كان يميز هذا الفن فى العصر القديم أنه لم يكن يعرف عند أهله على أنه نشاط يمارس كفاية فى ذاته ومن أجل الإحساس بالحمل أو باللذة الجمالية. بل كان فى بادئ الأمر وفى المجتمع القبلى البدائى يحتل بالعلقوس الدورية التى تقيمها القبيلة من أجل زيادة الزرع والنسل أو عندما كانت تتأهب لمعركة الصيد أو الإغارة على العدو. وكان أيضاً يحتل بالسحر الذى اتعذه الإنسان سبيلاً للتأثير على الواقع توجيهه نحو ما يرغب فيه وكان يعرض للدين بغية استرضاء الآلهة. ولم يكن الفن وحده هو الذى يختص بهذه الصفة العملية التى تعدم الحياة بل كان كذلك طابع المعرفة والعلم فى العالم القديم كما هو معروف عن المعرفة العملية المرتبطة كل الارتباط بالعبارة العملية عند قدماء المصريين.

ولقد كان هذا الطابع العملى للفن القديم تأثير عظيم على فيلسوف كأفلاطون، كان يتبع فى الصراع الدائر حوله مجرى التيارات القديمة ويستلهم دائماً الماضى العريق ويرى آثاره فى فن بلاده.

وقد فهم أفلاطون الفن على أنه هبة مقدسة جاءت الإنسان من العالم الإلهى، وفهم مهمة الفنان على أنها أخطر وأعظم من مجرد التعبير عن الصورة الحميلة. إنه إنسان ملهم من قوة عليا، مطلع على الحقيقة القصوى، منبئ الناس عنها، فهو أشبه بالرسول والأنبياء^(٢).

وهكذا صورت الأساطير القديمة أورفيوس ينطق بالشعر كأنه عبارات الحكمة ينلقاها من الآلهة. وكذلك صورت الأساطير القديمة ديدالوس المثل يصنع من الحجر ما ينطق، ومن الخشب أجنحة تطير. ويؤكد أريستوفان هذا رأى حين ينسب للشاعر موزيس Musaeus فن الطب كما نسب لأورفيوس تعليم اليونان فنون الحرب واستعمال السلاح^(٣).

(٢) Plato. laws II 656 D.

(٣) أفلاطون: محاوره فابيدروس - ترجمة عربية للمؤلفة.

(٤) Aristo phahes, Frogs. 1030.

فلكل هؤلاء الشعراء معرفة أشبه بالسحر وعلم لا يحظى به إلا المختارون من البشر. فالجمال الأصيل هو ما نتج عن معرفة بالحق وأرشد إلى الخير بل إن معرفة الحق لا يمكن إلا أن تكون السبيل إلى تحقيق الخير.

ولم يكن أفلاطون هو أول من عبر بفلسفته عن هذا الاتجاه الدني الأخلأقى فى الفن، بل يمكن أن نجد فى الفلسفة السابقة عليه من استطاع أن يضع التواء الأولى لهذا الاتجاه. ففى الفلسفة السابقة على سقراط نجد للفثاشاغورين نظرية فى الجمال تؤكد ارتباطه بالحقفة الموضوعة الفلسفية والعقيدة الدينية.

وكذلك نجد سقراط يضع العظوظ الأولى لنظرية تضعف الجمال للخير وتجنده لخدمة السلوك الأخلأقى والأهداف الدينية.

ب - النزعة الطيفية والواقعية فى الفن اليونانى :

ولكن فى مقابل هذا الفن القديم الذى ألهم المحافظين من الفلاسفة أمثال الفثاشاغورين وسقراط وأفلاطون ظهرت اتجاهات عديدة علمانية الطابع فى القرن الخامس ق.م.

ولعل أهم أسباب نشأة هذه الاتجاهات هو تحول النظام السياسى فى مدينة أثينا إلى النظام الديمقراطى. فانتصار الديمقراطية جاء بقيم جديدة مختلفة ككل الاختلاف عن قيم الارستقراطية القديمة التى كان لها الحكم دائماً وكانت تعتمد على قوة رؤساء القبائل. وعلى العكس منذ ذلك النظام تولى جمهور المواطنين زمام الحكم فى ظل التحولات الديمقراطية.

وكان أهم ما طرأ على الفن هو اتجاهه إلى التعبير عن الواقع الحدي والتأثير فى جماهير المواطنين وساد الاتجاه إلى طرق الإقناع الخطابى والإيهام بواسطة التصوير والموسيقى — وعلى العموم فقد ظهرت فى فن عصر الديمقراطية نزعة حسية واتجاه إلى الواقع المادى مخالفاً لما كان يسود الفن من تقاليد مثالية — كذلك كان أهم ما استحدثته سياسة الديمقراطية بعثها لفن المسرح وازدهار كتاب التراجيديات إذ كانت التراجيديات من جهة أخرى بحكم تطورها عن طقوس عبادة الإله ديونيسوس فناً يستهوى الجمهور الأثينى. وكانت ما تثيره من انفعالات حادة مهرباً يلدأ إليه الناس من ملل الحياة اليومية، فكانت فى الواقع عاملاً من عوامل تقوية التأثير العاطفى فى الجماهير.

وقد كان هذا هو السبب الأكبر فى ثورة أفلاطون على شعراء التراجيديات المجلدين فى الشعر الباعثين فى الناس هذه الحساسية العاطفية التى تابأها أخلاق الأرستقراطية المحافظة الحانقة على ترف أثرياء التجارة المسرفين فى التمتع بالحياة الدنيوية. وكان أهم تميّز به فن هذه الفترة هو تحرره

من الارتباط بالدين والأخلاق. وأمكن ننفان لأول مرة أن يستقل بمجاله الخاص ولم يعد بناء على التخصص في دراسات اللغة والفنون الأخرى ملزماً بالمحافظة على الأنماط القديمة. وقد وجد من مفكرى هذا العصر من وعى هذه السمات الجديدة في الفن خاصة السفسطائيون والخطباء وعلى رأسهم القيداماس Alcidas الذى تعلمذ على السفسطائي جورجياس وكان أكبر معارض لخطابة إيزو قراط وهو أيضاً صاحب الرأى الذى يرى أن فن الخطابة هو فن التأثير بالقول وأنه يزاول بالمران ويتعلم الأساليب الفنية والقواعد المدروسة وكذلك تبني الخطباء والسفسطائيون الرأى الذى يذهب إلى أن الجمال والقيم الجمالية عموماً لا ترتبط بقيم المعرفة والحقيقة ولا بالقيم الأخلاقية أو الدينية.

جـ - الفلسفة السفسطائية والفن الواقعى فى القرن الخامس ق.م

اعتمدت فلسفة السفسطائيين على نظريتهم الحسية فى المعرفة إذ ذهب أكثرهم إلى التوحيد بين المعرفة وبين الادراك الحسى أو الخبرة العملية كذلك طالبت برأى الفرد وبحريته فى التعبير عن رأيه وعن إحساساته وانفعالاته الخاصة من جهة أخرى ناهزت السفسطائية سياسة الديمقراطية عندما طالبت بالمساواة بين المواطنين.

ولما كان أكثر السفسطائيين يأخذون بموقف نقدى من التراث فقد ارجعوا القيم جميعاً سواء منها القيم الأخلاقية أو الفنية إلى المصدر الإنسانى - وبناء على ذلك فقد نظروا إلى الفن على أنه ظاهرة إنسانية ولا يرجع إلى أصل إلهى أو مصدر مقدس كذلك وضع لهم أن القيم الجمالية يمكن أن تتغير بتغير ظروف الحياة الإنسانية وبحسب اختلاف الزمان والمكان.

ولعل هؤلاء السفسطائيين اليونان كانوا يقدمون لتاريخ الفن صورة لما سوف يظهر فى أواخر القرن التاسع عشر من نزعة إنسانية وضعية ومن اتجاه نحو التأثيرية أو الانطباعية impersonism التى تأخذ بتسجيل الاحساسات الذاتية إزاء ظواهر الادراك الحسى والتى طالبت بأن يكون معيار الجمال فى التصوير هو تسجيل اللحظة الحاضرة (Hic et nunc) ⁽⁵⁾.

ويمكننا تتبع مثاليين لهذه الفلسفة الجمالية الموجهة لفن القرن الخامس عند أعظم سفسطائي هذا العصر، بروتاجوراس الأبدري وجورجياس اللويتينى.

⁽⁵⁾ A. Hauser: Ibid. p 166-197.

بروتاجوراس :

وقد استطاع بروتاجوراس أن يضع الإطار العام لفلسفة الفن والجمال التي بدأت تنتشر مع سياسة الديمقراطية وكان أهم ما جاء به بروتاجوراس هو تأكيد نسبية القيم وإرجاعها إلى الإنسان - فعبارة: "الإنسان مقياس كل شيء" قد أظهرت للناس كيف يمكن أن تختلف الحقيقة باختلاف ما يبدو للإنسان منها. كذلك صرح لهم بأن مفاهيمهم عن العدالة والحق والخير والجمال ليست ثابتة مطلقة ولا ترجع إلى مصدر إلهي وإنما مرجعها اتفاق الناس ومواقفاتهم - فالفن مفهوم على هذا الأساس هو نشاط لا يكتسب قيمته الجمالية من التعبير عن مشال مطلق للجمال ولا هو هبة الآلهة يتفرد الفنان بها لطبيعة فيه تعلق على طبيعة غيره من البشر، إذ ليس الفن سوى مهارة مكتسبة بالخبرة الإنسانية والتعليم، حتى المعاني السياسية للخير والعدالة كلها قابلة للتعليم وموزعة بالتساوي بين جميع الناس^(٦) ويرى بروتاجوراس أن أي رأي مهما يكن غريباً فإنه يمكن أن يكتسب صورة الحق ما دمتنا قدمنا عليها البرهان فاقتنع به السامع، فالحكم الصحيح هو ما يبدو للإنسان محتملاً وصحيحاً لذلك كان من الطبيعي أن ينشط البحث في وسائل الاقتناع، وعلى رأسها اللغة والنحو والجدل. فلا غرابة أن تشهد الخطابة عصرها من أبهى عصورها إذ صارت أداة الاقتناع التي اعتمد عليه أشهر الفسطائيين.

كذلك مهد بروتاجوراس الطريق لقيام نظرية في الجمال الفني في الفلسفة. وكان جورجياس أقدر الفسطائيين على تقديم هذه النظرية.

نظرية الجمال عند جورجياس :

وكان جورجياس سليل المدرسة الصقلية في الخطابة وتعلم على أنبادوقليس وتأثر بهدل زينون، وترك مؤلفات في فن الخطابة ونظرية المعرفة والوجود.

ويمكن أن نستخلص من فلسفة جورجياس نظرية في الجمال مستقلة كل الاستقلال عن فكرة الحقيقة وتستند إلى الوهم.

^(٦) Platon: Protagoras 320.

فقد استطاع جورجياس أن ينفس النظرية الشائعة عن اليونان عن الجمال، ويخرج بها عن الإطار العقلي الذي يربطها بالحقيقة المقدسة المعالدة عند الفلاسفة ولذلك اهتم بتأكيد الدور الذي يلعبه الجمال الفني في التأثير على إحساس الإنسان. وحمل نفن الخطابة في القرن الخامس ق.م. ما كان نفن الشعر قبل ذلك من مكانة في التأثير على الجماهير، حتى ليتمكن أن نعد فن الخطابة عند مشاهير خطباء السفسطائيين استمراراً للتراث الشعري الذي تركه هوميروس وهزود وبندار وسيمونيدس وثيوجنيس، أولئك الذين كانوا أول من بحث في الإنسان وحياته الأخلاقية والسياسية^(٧).

وقد بدأ جورجياس بفكرة الوجود الإلالية واستعمل "برهان العلف" لبيان استحالة إثبات الوجود وانلا - وجود على سواء أو ما كان مركباً منهما^(٨)، وانتهى من إنكاره للوجود إلى إنكار المعرفة بالحقيقة. وإنكار إمكانية نقلها باللفظ إلى الغير، لأن اللغة لا يمكن أن تدل على حقيقة الوجود.

وقد قدم جورجياس هذه الآراء الفلسفية في صورة أسطورية في مؤلفه "الدفاع عن بالاميد" و "الدفاع عن هيلنا".

وأهم ما جاء في مؤلفه الدفاع عن هيلنا بالنسبة لنظريته الجمالية هو تحليله لأثر الكلمة أو اللغة "Logos"، في النفس الإنسانية وقدرتها على بحث الأوهام التي تسلب الإنسان إرادته إلى حد أن ينساق إلى أعمال قد لا يقرها العرف بدافع سحر الكلام. ويتخذ من انسياق هيلنا وهربها من وطنها إلى طراودة مع الأمير الجميل "باريس" مثلاً هذا السحر في النفس البشرية.

يقول جورجياس إن في اللغة تأثيراً لا يقف عند حد الاقتناع العقلي بل يصل إلى إثارة العواطف ولعله كان في هذا الرأي سابقاً على أرسطو في قوله بأن للشعر التراجيدي تأثيراً في النفس وتصفية لها من الانفعالات (Catharsis).

وتأثير الكلمة سواء في الشعر أو في الخطابة أشبه في رأى جورجياس بأثر الدواء في الحسد. إن أخذ بحكمة واعتدال كان فيه الشفاء وإن أسرف في استعماله أضر به.

(٧) W. Yaeger : Paedeia IP 27.

(٨) Arist, Analyt 1, 45, 46-cf. Gorgias on not being.

وانفعال النفس بتأثير اللغة شبيه تماماً بتأثر الحواس والاحساسات العنيفة. ومن قبيل هذه الاحساسات رؤية الجمال - فهيلينا حين أبصرت جمال "باريس" كانت لا بد أن تعضض لإغراء هذا الجمال ومن ثم أقدمت على الهروب معه.

وكذلك تؤثر الفنون التشكيلية على النفس البشرية بما تقدمه للحواس من لذات جمالية. ولعل في أسطورة بحماليون المثال الذى وقع فى حب تمثاله الذى صنعه يديه لأفروديت، غير مثال لهذا التأثير عند رؤية الجمال التى يتحدث عنه جورجياس. وانتهت نظرية الوهم عند جورجياس إلى ارتباط القيم الجمالية بالنشوة واللذة الحسية.

بمعنى آخر يمكن أن نطلق على هذه النظرية "نظرية الوهم فى الفن" ^(١) ويظهر بلوتسارخ إلى تلك النظرية عندما يقول إن التراجيديا تعطى الأساطير والعواطف قوة معادعة كما قال جورجياس "وأن الذى يخدع أكثر عدالة ممن لا يخدع وأن الذى يخدع أشد حكمة ممن لا يخدع" ^(٢).

وقد وجدت فكرة الخداع هذه عند هوميروس، فقد اتفقت الآلهة عنده أساليب الخداع وبرعت فيه، وكانت تستعمل الحيل لخداع بعضها بعضاً ولخداع البشر.

بل لقد شخص هيزود ^(٣) قوة الخداع هذه فتصورها الآلهة التى لها القدرة على خلق التوهمات ذات مظهر الحقيقة وإن كانت غير حقيقية فهى عنده نصف إلهة تجمع بين الحق ومظهره وتكشف عن تناقض الوجود وعدم البوضوح واللامقبولية، تلك العناصر التى شاركت فى تكوين لذة الفن عند جورجياس.

وكان من الطبيعى أن يثور أفلاطون على هذه النظرية الحسية فى الجمال عند جورجياس كما ثار على الفن الذى قامت عليه، ذلك الفن الذى صار عند محترفيه مجرد قواعد محفوظة وصفها بأنها لا توجه الجمهور إلى الخير بل إلى اللذة ^(٤). ولما كان هذا الفن لا ينطوى على خير ولا حقيقة ولا جمال، فقد وصفه أفلاطون بأنه خيال ومحاكاة مزيفة للحقيقة واستبعد من مدينته الفاضلة، يقول موضعاً هذا رأى فيما يتعلق بالشعر الذى يتلخص فى المحاكاة.

cf. M. Untersteiner, I Sophisti. Turin. 1949 pp 220 pp0-231.

ef. also. M. Schuhl, Platon et l'art de non temps. p 82-85.

^(١) انظر: ذ. عطية عامر: النقد المسرحى عند اليونان ص ٧٥.

ef. M. Schuhl, Platon et l'art de son temps p 35.

^(١١) Hesiod. Theog v, 224.

^(١٢) Plat, Gorgias, 46 2b-400.

ذلك لأن المحاكمي لا يحاكمي الحقيقة بل الظاهر منها ... وهو لا يستند في محاكماته على علم ولا حتى على ظن فيما يتعلق بعلة الجمال أو القبح أو الأشياء التي يصورها.

... وكذلك يكون شعراء التراجيديا الذين يكتفون بإثارة ذلك الجزء غير العاقل من النفس شأنهم شأن المصورين الذين لا يراعون المقاييس والنسب الصحيحة لتحقيق الأشياء⁽¹²⁾.

وعلى هذا النحو يمكن أن نتبع العائب النقدي في فلسفة أفلاطون الجمالية وهو الذي كان موجهاً إلى هذه الاتجاهات الجديدة في الفن والفكر المعاصر له.

ولم يكن أفلاطون وحده هو المعبر عن الاتجاه المعالف لهذا التيار بل لقد استمد معاصره الأولى لنقد هذا التيار الجديد من فلسفة الفيثاغوريين وسقراط، فأخذ عن الفيثاغوريين التفسير الهندسي للجمال وأخذ عن سقراط التفسير الأخلاقي للجمال.

د - النظرية الفيثاغورية في الجمال :

رأى فيثاغورس الذي عاش في القرن السادس ق.م أن النظر العقلي والسران بالعلم الرياضي أسعى طرق تطهير النفس، ويعتبر برنت "Burnet" قول سقراط في محاضرة "فيدون" أن الفلسفة هي أسعى أنواع الموسيقى عبارة فيثاغورية الأهل⁽¹³⁾.

وارتباط التأمل الفلسفي بالتذوق الفني للموسيقى الذي تلخصه هذه العبارة يمكن أن يعد نقطة البداية لتحديد رأيه في الجمال الفني. بل لقد استطاع أن يطبق نظريته الفنية هذه على الموسيقى، وقد كان فيثاغورس يمارس الموسيقى وكان دارساً لنظرياتها ويقال إنه أحب أناشيد تليتياس "Theletas"⁽¹⁴⁾ التي ألّفت في مدح أبوللون وكان يغنيها على القيثارة كل صباح وكان يعتبر ممارسة الموسيقى تطهيراً للنفس ووقاية لها بل اعتبرها وسيلة من وسائل العلاج النفسي.

وانتهى فيثاغورس من تحليله للموسيقى إلى وضع تفسير عددي لأنغامها وفسر التوافق الموسيقي أو (الهارموني) بأنه يرجع إلى وجود وسط رياضي بين نوعين من النغم.

بل استطاع فيثاغورس أن يطبق نظريته في توافق الأصوات الهارموني على الأجرام السماوية نفسها.

⁽¹²⁾ Rep X. 598, 606.

⁽¹³⁾ J. Burnet. Greek Phiols p 42.

⁽¹⁴⁾ Les péans de théléas, porphys V. p 32. cf.
J. Zafiropulo: Anaxagoras intrductuin p. 210.

ولعل فكرة الائتلاف - أو التوافق فكرة مترتبة على نظرية الفيثاغوريين في الأضداد، فقد كانت الفيثاغورية فلسفة تفرق في الوجود بين مستويين: مستوى الوجود المعقول ومستوى الوجود المحسوس، كما تقول بشالية النفس والجسم، ووضعت مقابلات عشر ميزت فيها بين الأطراف المتقابلة بحيث كان التقابل يكشف دائماً عن تمييز أحد الطرفين على الآخر، فقابلت مثلاً بين المحدود واللامحدود والواحد والكثير والذكر والأنثى والخير والشر والنور والظلام ... إلخ.⁽¹⁵⁾

وكان صراع الأضداد عند فيثاغورس يهدف في النهاية إلى حدوث وحدة أو ائتلاف مرده وجود وسط رياضي بين النقيضين واعتمد فيثاغورس في البرهنة على هذه النظرية بدراسة لأوتار القيثارة وما يرتبط بها من أنغام⁽¹⁶⁾. وقد كان لهذه النظرية الفيثاغورية ما يؤيدها في الواقع الاجتماعي لمدينته الأصلية ساموس التي هجرها فيثاغورس إلى كروتون بعد ذلك حيث تطاحت الأوليمبارشية الزراعية والمعلمين من الزراع والذين استرقتهم الديون، وكانت الديمقراطية المعتدلة تقرم في بادئ الأمر بدور الوساطة التي تنهى هذا الصراع وتفرض نوعاً من التوازن والائتلاف في الحياة الاجتماعية على نحو ما يرى جورج تومسون⁽¹⁷⁾.

وفكرة التلاف الأضداد وما تقترضه من وجود وسط رياضي يمكن أن تفسر بمعنى آخر عند الفلاسفة الطبيعيين وهو البحث عن الوحدة المفسرة للكثرة.

غير أن الفلسفة الفيثاغورية استطاعت أن تصنوغ هذه الأفكار الفلسفية في صيغة رياضية فتقدم الأول مرة معياراً صورياً للحمال. وقد تأثر بهذا المعيار الحمالى كثير من فناني أثينا في مطلع القرن الخامس وعلى رأسهم شاعر التراجيديات الأول (أسخيلوس) الذي كاد على حد رواية شيشرون متأثراً بالفيثاغورية واطلع عليها من رحلاته المتكررة إلى صقلية⁽¹⁸⁾ وقد ألف اسخيلوس أول مسرحياته في أثناء حياة فيثاغورس وتضمنت مسرحياته سواء فيما انطوت عليه من صورة أو مضمون على فكرة اندماج الأضداد في الوسط بل اعتبر تقدم الانسان وترقيه ليس سوى نتيجة لاحتيازه مراحل متناقضة من البربرية والمدنية، واعتقد أن الانسان قد بلغ ذروة تقدمه في الفترات التي عاش هو فيها، فترة أثينا الديمقراطية المعادلة.

(15) Arist., Met., A, 5, 985 a 15 cf. g. Thomson, The Fiter Philolophers, Vol. Iip 201. cf. J E Raven pythagoreans and Eeatics. 1948.

(16) Philolaus. B 10. Diels. cf. G. Thomson. Ibid p 265.

(17) G Thomson Aeschulus and Athens. 1950 p 245.

(18) Ibid, pp 254-291.

وقد ضيق اسخيلوس هذا المعيار الحمالي الفثاغورى على تراجيدياته الثلاثية Trilogy المعروفة باسم الاورستية Oresteia التى يعتمدها بحل وسط يتفق عليه طرفى الصراع.

فالصراع فى هذه التراجيدية يقوم بين الابرشيات erinyes حاميات النظام الأموى Matriarcat والمدافعات عن المجتمع القبلى القديم الذى يهب حق القصاص للقبيلة كلها، وبين الاله أبوللون Apollo حامى الارستقراطية الزراعية ونظام الأسرة الأبوية Patriocat الذى يهب حق القصاص وعقاب الخارج على القانون إلى الأب.

ولكن الإلهة أثينا رمز الاعتدال التى تتخذ دائماً أوسط الحلول وهى حامية الديمقراطية تسرع إلى حسم النزاع فتحدد لكل من المتصارعين نصيبه فى دستور المدنية الجديدة، هذا الدستور الذى ياركنه (الإلهة)، ووكلت الحكم تبعاً له إلى محكمة منظمة من الشيوخ، the Court of the areopagus ثم وقفت تحميه وتدافع عنه فى مسرحية الاومنيديس Eumenides بقولها:

"وعلى المواطنين ألا يتهاونوا فى المحافظة على قوانينهم إذ لو اتسعت الشبايع بالعطش فلن يستطيع أحد أن يرتوى بالماء القراح".

وإنى لأنصح مواطنى أن يتمسكوا بالاعتدال فلا ينساقوا وراء حكم الطغيان ولاحكم الغوضى. (١٩)

وكذلك يتضح مما سبق أن اكتشاف الفلاسفة للنظام فى الكون الطبيعى وإدخال الفثاغورى أفكار الائتلاف والوسط الرياضى والوحدة التى تندمج فيها عناصر الكثرة كانت المادة التى صاغوا منها معيارهم الهندسى الحمالي.

ولم يكن هذا المعيار الهندسى الفثاغورى لينقصه التطبيق الواقعى فى الحضارة اليونانية إبان عصرها الكلاسيكى وقبل أن تتعرض لهزات الصراع العنيف الذى دار بين الأحزاب المختلفة، فقد استطاعت أثينا فى فترة تمتعها بحكم بركليز وعصره الذهبى أن تقدم أمثلة فنية تعكس التوازن الهندسى والاعتدال والتناسب. بل إن دستورهما المعتدل الذى وضع بظوره الأولى صولون ودعمه بركليز قد عبر عن معانى الاعتدال والوسط إن قورن بالدساتير السياسية المتطرفة فى المدن الأخرى والاهتها التى تولت حمايتها كما تتمثل فى تمثالها الرياضى على تل الاكروبوليس فى معبد البارثينون

(١٩) L : s Euménides 69 cf. C. Thomson, Ibid p 285.

بنه عن الاعتدال والتعاسب والانتلاف ولا يعيل إلى أى تصرف أو خروج عن الحد الوسط، والطراز المعماري الذي شيدت على أساسه معابدها يجمع في اعتدال بين الطرز الأيونية والكورنتية المتطرفة في التزيين، والطرز الدورية ذات البساطة المسرفة.

وفن النحت عند فيدياس وبوليكليتوس وميرون لا يعرج عند تصويره للإنسان على هذه النسب والقواعد التي يفترضها هذا المعيار الرياضي الهندسي للجمال عند فيثاغورس.

هـ - الجمال وصلته بالخير عند سقراط

أما عن أثر سقراط في النظرية الجمالية الأفلاطونية فينبغي أن نذكر أن سقراط نفسه كان ثمرة من ثمار الحضارة الأثينية التي بلغت أوجها في القرن الخامس فقد تشبع سقراط بالنهضة الفكرية والحدل العقلي الذي انتشر إبان هذا العصر وبوجه خاص في مجتمعات السفسطائيين فلا عجب أن وثق في العقل واعتبره جوهر النفس البشرية ولم يدخر وسعاً في البحث والتنقيب عنه، يحلو صداه ويعتبر معدنه. وأثر عنه قوله إنه اصطنع مهنة أمه، التوليد، غير أنه توليد لا يعرج إلى الوجود أجساد البشر ولكن عقولهم الكامنة في نفوسهم^(٢٠).

وقد كان من أثر ذلك أن عده أرسطوفان من بين السوفسطائيين كما يتضح في مسرحية السحب. ولم يكن سقراط أو أريستوفان من أنصار النزعات الجديدة في الفن، فقد مال أريستوفان إلى تفضيل فن اسخيلوس المسرحي على فن يوريكس الذي يمثل التراجيديا الإنسانية الجديدة في مقابل التراجيديا التقليدية المحافظة عند اسخيلوس وسوقوكليس.

ويتضح من نقده ليوريكس وسخريته منه في بعض كوميدياته خاصة السلام والضفادع^(٢١).

ومن جهة أخرى أعجب سقراط بتناج هذا العقل في فن أثينا الذي بهرت به العنالم القديم، واحتذبه الفن إلى أشهر فناني عصره فانضم إليهم واعتبر نفسه فناناً مثلهم وحمل محاورهم متبعاً في نفوسهم آثار هذا العقل باحثاً عن طبيعة هذا الفن ومعايير الحكم عليه والأسس التي يمكن تقييمه على أساسها.

(٢٠) Plat. theet.

(٢١) انظر عطية عامر: النقد المسرحي عند اليونان من ص ٤٢ إلى ص ٦٧.

١ غير أن الأرجح أنه خرج من بحثه هذا في أغلب الأحيان غير مقتنع . فالشعراء لا يعقلون ما يقولون والمثالثون والرسميون يكشفون بحمال المفطهر ولا يتعمقون إلى بحث الحمال الباطني^(٢٢) في إنتاجهم، وفنانو العصر لم يعد يهمهم التعبير عن إنتاج الحمر بقدر اهتمامهم ببث اللذة في جمهور المتذوقين^(٢٣).

ويوضح أفلاطون في معاورة أيون موقف سقراط العقلي المتشدد من الفن الذي يعتمد على الوهم والخداع والتأثير في الجمهور. فيذهب في هذه المعاورة إلى القول بأن أيون الراوية ولا يعقل شيئاً مما يرويه من شعر فهو كالمسحور أو المتنوم تنوباً مغناطيسياً.

لذلك كان من الطبيعي أن يشتد سقراط في معارضة كل هذه الاتجاهات وما ارتبط بها من نظرية جديدة في الفن تجعله غاية لذاته لا وسيلة لتحقيق غاية أخرى غير ذاته ولم يكشف سقراط بالمعارضة والنقد، بل استطاع أن يضع الشروط الأساسية لنظرية إيجابية في الفن تذهب إلى العكس من النظرية السابقة إذ ترى أن الفن سواء ما كان منه فناً جميلاً أو فناً صناعياً له وظيفة تعدم الحياة الانسانية، وبمعنى أدق الحياة الأخلاقية.

أما الحمال فهو جمال هادف^(٢٤) (Kalos Pros tis) إذ أن الجميل هو ما يحقق النفع أو الفائدة أو الغاية الأخلاقية العليا. يروي أكسينوفون في مذكراته عن سقراط أنه في حوار مع أوتيديموس قال:

".... أو يصح أن نصف شيئاً ما بالجمال ما لم يكن جميلاً بالنسبة لغاية ما؟

— لا بالطبع.

— فما هو نافع لغرض معين فاستعماله جميل لهذا الغرض.

— بلى.

— وهل يصح أن يكون الجميل جميلاً بالنسبة لشيء آخر غير الموضوع الذي يتعلق به؟

— إنه لن يكون جميلاً بالنسبة لأي غرض آخر.

⁽²²⁾ Xenophon. Memorabilia III 19.

⁽²³⁾ Plat Gorg. 462.

⁽²⁴⁾ R. Bayer: Traité et Est tiaeue, Paris 1954, p 25.

وإذن فما هو نافع لشي ما هو بالتالى جميل بالنسبة إليه.

— هذا هو ما يبدو لى^(٢٥).

وعندما يحاور سقراط كريتوبولوس فى محاوراة المأدبة لكسينوفون ويسأله: هل يقتصر الجمال على الإنسان؟ يجبه بأنه لا يوجد فى الإنسان كما يوجد أيضاً فى الحيوان والجماد، فيسأله وما الصفة المشتركة بين كل ما نصفه بالجمال فيجيبه: بأنها جميعاً قد صنعت على النحو الذى تحقق به الغرض من وجودها. وعندئذ يسأل سقراط كريتوبولوس:

— أو تعلم ما فائدة الأعين؟

أن تبصر.

— ومن أجل ذلك كانت عينى أجمل من عينيك.

— وما السبب؟

— إن عينيك تبصران فى اتجاه واحد مستقيم.

بل إنهما تريان فى كل الاتجاهات، لأنها جاحظة، وقد خلقت فى موضع بارز من وجهى.

— وعلى ذلك فيفضل عقرب الماء Grab — كل الحيوانات لى جمال الأعين.

— نعم لأن عينيه أحد بصرأ وفى موضع أفضل من أعين باقى الحيوانات.

— ولكن هذا ما تقوله عن الأعين، فهل ستحاول إقناعى بأن أنفك أيضاً أجمل من أنفى؟

— لا محل للشك فى هذا، فما دام الله قد خلق الأنف للشم وأنفى الأفتس ذو الثقبين

الواسعين قد اتجهت إلى أعلى، فهو أقدر على التقاط كل الروائح وأفضل من أنفك المائل إلى أسفل.

— عجباً. أو يكون الأنف القصير الأفتس أجمل من غيره؟

— نعم، بكل تأكيد، لأنه بهذا الشكل لن يضير النظر فى حين أن أنفك المرتفع (الأفتى)

سوف يضايق إصارك.^(٢٦)

⁽²⁵⁾ Xenophon: Memorabilia IV 6-9.

⁽²⁶⁾ Xenophn. Banquet V.

وتلك الأمثلة التي نجدها عند كسينوفون تعد تعبيراً صادقاً لفلسفة سقراط في الفن. أما المحاورات الأفلاطونية فعلى الرغم من صعوبة التحقق فيها من آراء سقراط لامتزاجها بالفلسفة الأفلاطونية إلا أنه في الإمكان أن نستدل من خلال السطور على ما يفسر هذا التصور السقراطي الذي يكرس انجراحاً لعلامة انقاية الأخلاقية. ففي المحاورات السقراطية المبكرة وضع أفلاطون هذا الرأي السقراطي في محاوره هيبياس الكبرى التي لم ينته فيها إلى تعريف نهائي للجمال وإن عرف فيها جملة من الآراء المعروفة في عصره.

فسقراط في بداية المحاوره يحول إلى تقييم فن هيبياس على أساس قدرته على إصلاح النفوس وتحقيق الفضيلة للمواطنين⁽²⁷⁾. وحين يقدم سقراط تعريفه للجمال بأنه النافع، يحدده بأنه ما ينفع في تحقيق المفيد المحقق للخير ما⁽²⁸⁾.

غير أن أفلاطون يضطر سقراط إلى ترك هذا التعريف لأنه ينتهي إلى تفسير الخير بأنه سبب وعلّة في إنتاج الجمال مما يتعارض مع ضرورة التوحيد بينهما.

ومن المحاورات السقراطية أيضاً محاوره أفليبيدس التي يرد ذكر الجمال فيها عند مناقشة طبيعة العدل، فيفسر الجمال هنا على أنه صفة للأفعال التي تتسم بالخير والنبيل. فالشجاعة التي تلهم الجنود بالتضحية في الحرب تعد فعلاً جميلاً. ذلك لأن طبيعة الجمال والخير واحدة عند سقراط.

وعندما يسأل سقراط ألقبيداس في هذه المحاوره بأى ثمن يتخلى عن شجاعته، يجيب أنه يفضل الموت على الحياة مع الجن. وفي هذا الشعور السامي النبيل يتحقق الجمال والخير معاً، ومن ثم فالعدل نافع وخير وجميل في وقت واحد⁽²⁹⁾.

أما محاوره غارميدس وهي أيضاً من المحاورات السقراطية التي تحاول تعريف "الحكمة" ولا تنتهي إلى حل، فيقترب تعريف الجمال فيها من الخير. بل يتأكد التفسير السقراطي للجمال حين يسعى سقراط إلى البحث عن الجمال الباطني في نفس غارميدس ذلك الفتى الذي بهر جماله كل الحاضرين.

(27) Plat. Hippias. Majeir., 283-284.

(28) Ibid 297 a.

(29) Plat., Alcib. 114-116.

غير أن سقراط لا يأبه بالجمال الحسى الذى يتغنى به فنانون عصره وشعراؤه قدر اهتمامه بجمال النفس والخلق الفاضل. فتجده يتساءل باحثاً عن الجمال:

"أيمكن ألا ينطوى هذا الجمال الساحر على نفس تناسبه جمالاً وغيره؟"^(٣٠).

وعلى أساس هذا الموقف الأخلاقى ، اهتم سقراط بالجمال الباطنى: نعى جمال النفس الفاضلة. وقد اتفق فى النص على ذلك كل من كسينوفون وأفلاطون، أما رواية أكسينوفون بهذا العدد فقد وردت بمذكراته حيث يذكر حديث سقراط مع الرسام هراسيوس Parasius والمثال Cleito كليتون، وفى هذا الحديث يصير سقراط على ضرورة عناية الفنان بإبراز التعبير عن أحوال النفس على الوجه والعينين فى موضوعات الرسم والنحت، ويوجه الفنان إلى اختيار الملامح والتعبيرات الإنسانية الدالة على الفضيلة والانفعالات السامية لتأكيد الجمال الخلقى إلى جانب مراعاة جمال الصورة ونسبها الفنية^(٣١).

وعندما يتعرض سقراط لنظرية الحب يتخذ نفس رأى الذى اتعده بالنسبة للجمال.

فى مادبة كسينوفون يشهد سقراط بالحب المثالى الذى تلهمه فيثوس السماوية لا فيثوس الأرضية. فحب الحسد الذى يقوم على الجمال الحسى الجسمانى لا يحبر فيه لا للمحب ولا للمحبوب. يقول سقراط مؤكداً هذا رأى: إن أساطير الآلهة قد محدث أيضاً هذا الحب الروحانى فالإله زهوس لم ينعم بالخلود على من أحبه حباً جسمانياً فى حين أنه قد رفع الأبطال الذين أحبه حباً روحانياً إلى مرتبة الخلود. ومن هؤلاء هرقل وكاستور وبولوكس "Hercules Castor Pollux" لأنه أحب سمو نفوسهم وجمالها^(٣٢).

ولا تختلف رواية أفلاطون فى هذا رأى كثيراً عن أكسينوفون وهذا ما تؤكدته نظريتا الجمال فى المادبة وفاليدروس.

^(٣٠) Plat. Charm. 154 d-c.

^(٣١) Xenophon. Banquet. VIII.

^(٣٢) Xenophon. Banquet. VIII.

فإنمأدبة تصور سقراط نفسه نموذجاً للجمال الروحاني الذي كان ينشده فهو على مظهره الذي يشبه شكل الساتير Satyr له نفس ظاهرة جميلة هي سر حب الناس له ^(٣٣) .

وفي خاتمة محاوره فايدروس يأخذ سقراط في تمجيد الحب الذي يصفه بأنه منحة إلهية وينفرد به. ويدعو "بان" والأثنية أن تهيب الجمال الباطني جمال النفس وصفاء الروح وسموها. ولا شك في أن دعوة سقراط إلى تحكيم العقل في السلوك الإنساني والتمسك بأخلاقية الزهاد. قد جعله يحكم على الفن بمعيار أخلاقي مرجعه الذات العاقلة أو الضمير الباطن في نفوس البشر.

أما معايير اللذة الجمالية التي فصلت بين الجمال وقيم الحق والخير فلم تكن في رأي سقراط سوى نوعاً من أنواع التدهور الفني والانحلال الخلقي، فالمعيار الحسي المرتبط بنظرية اللذة الجمالية عند جودجياس وغيره من الفنانين والمعبّاء، والقواعد المدروسة التي كانوا يحفظونها عن ظهر قلب ويعلمونها للناس كانت كلها في رأي سقراط لا تكفي لخلق الفن الأصيل، وتفتقد العنصر الجمالي الذي تنطوي عليه أخلاقية الإنسان.

لذلك هاجم سقراط الشعراء المعاصرين له ورأى أنهم لا يعقلون ما يقولون ولا يوجهون الناس التوجيه الذي ينشده هو ممن ادعى الحكمة الإنسانية بل لقد فضل عليهم أصحاب الحرف والصناعات ^(٣٤).

وهو حين يتساءل عن وظيفة الفن والغاية من الجمال قد انتهى إلى أن الفن يحب أن يكرس لخدمة الأخلاق، والجمال يحیی أن يؤدي إلى الخير لا إلى اللذة الحسية.

وعلى أساس هذا الموقف من سقراط، يمكننا أن نفهم سر ثورة الشعراء عليه، ثورة ظهرت في سيرة أريستوفان ^(٣٥) وحق وصل إلى حد مطالبة بعضهم بمحاكمته وإعدامه على نحو ما نجده مصوراً في محاوره الدفاع لأفلاطون.

^(٣٣) Plat. Phaedreu. 276.

^(٣٤) Plat, Apology-Ion.

^(٣٥) Aristophanes, clouds, 1491-5.

بل لعل كتابة الشعر التي صورها أفلاطون في محاور فيلون كانت تكفيراً منه رأى ضرورته
في آخر حياته لعداوته الشعراء وفنوتهم^(٣٦).

وعلى العموم فقد أثر الفن المفيد ورأى الجمال فيما يخدم الحياة ففرض على الفنان ضرورة
توجيه الناس إلى الخير كما فرض عليه الفيشاغوريون ضرورة الكشف عن الحقيقة والصدق
في التعبير عنها.

⁽³⁶⁾ Plat. phedon 60-61.

الفصل الثانى

١ - الفلسفة والفن عند أفلاطون

لقد كان اتجاه أفلاطون إلى الفن واضحاً كل الوضوح. فقد كان له نقده الفنى الذى وجهه لفن عصره، وكانت له آراؤه المعاصرة بشروط الجمال الفنى كما قدم نقده على كافة فنون عصره.

وإلى جانب ذلك يوجد أكثر من شاهد على هذه الميول الفنية لدى أفلاطون، فكتابهاته حافلة بأمثلة من الشعر اليونانى ولغته فى المحاورات تعد ثراً يفوق الشعر جمالاً، بل هو نفسه يقرر فى محاورته الجمهورية بأنه قد شغف منذ صباه بالشعر وبأنه قد وقع تحت تأثير سحر هوميروس^(١).

ومما يذكر فى سيرته أنه قد أحرق كل ما قد كتبه من شعر عند بدء اتصاله بسقراط^(٢) .. فهل كان المسئول عن ذلك هو روح الفلسفة السقراطية التى حاربت الحساسية الفنية باسم العقل والأخلاق؟.

يدو أن فى هذا رأى شيئاً من الحقيقة، فهذه الرواية تؤكد ما سبق أن تبيناه فى موقف سقراط من تشدد إزاء الفن، فليس بغريب على سقراط وهو أعظم دعاة الموقف العقلى أن يرى فى فن عصره غروحاً على ما يفرضه العقل من تحفظ قد يحل منه ذلك الفن.

فالعقل عند سقراط هو الذى أملى عليه محاربة النزعة الحسية التى تطرف فى التعبير عنها فنانو القرن الخامس والرابع الذين اعتمدوا فى تصويرهم ونحتهم على تقديم الواقع المحسوس بكل تفصيلاته دون الرجوع إلى القواعد القديمة، تلك القواعد التى تقيد الفن بالتزام النماذج الثابتة.

والعقل عند سقراط هو الذى دفعه أيضاً إلى محاربة الشعراء الواقعيين الذين استرسلوا فى إثارة جانب العاطفة والانفعال إلى حد يضيع سيطرة العقل على الإنسان ويفقده الاتزان والتمسك بالقوانين المقدسة، تلك القوانين التى أنزلها سقراط منزلة التآليه واختار أن يضحى بحياته فى سبيلها على أن يهينها بالهرب، لأنها تمثل العقل والعدل الإلهى^(٣).

(١) Plat., Rep. 595 b, 607 c.

(٢) تنسب لأفلاطون بعض أشعار مكتوبة بأسلوب الديثورامب والتراجيدية أنظر :

Diog Laert. III 5.

Olymp Vit. Plat 3, Field : Plato and his contemporaries p, 5.

(٣) Plat, Criton 50, 53.

أما أفلاطون تلميذ سقراط، فقد تشرب النزعة العقلية من فلسفة سقراط ومن الجو الذى أحاط به فى صدر حياته الفلسفية. وقد سار أفلاطون بهذه النزعة إلى نهاية الشرط، حين أفرد للمعقولات عالماً مفارقاً خاصاً بها. وأثر منهج الاستدلال العقلى، وأغرم بالرياضة والهندسة إلى حد دفعه إلى أن يكتب على باب أكاديميته لا يدخل الأكاديمية إلا من أَلَمْ يعلم الهندسة.

غير أنه جمع إلى هذه النزعة العقلية السقراطية اتجاهاً إلى التأمل الصوفى والإحساس الفنى استلهمهما من الأسرار الدينية والأساطير القديمة^(١٥).

فإن حارب أفلاطون خداع الحواس فى فن النحت والتصوير، وطالب بفن آخر غايته المحافظة على النسب الصحيحة والمقاييس الهندسية المثالية، وحارب تمويه الخطابة وإثارة الشعر باسم التعبير الصادق عن الحقيقة، وطالب الفنان بمعرفة واعية للحق وتوجيهه إلى الخير، فقد آمن من جهة أخرى بأفضلية الإلهام والهوس والحب^(١٦) على كل معرفة عقلية، ذلك لأنه رأى فى هذه القوى اللاعقلية وسيلة من وسائل الاتصال بالعالم الإلهى الذى توجد به الحقيقة.

ويمكن تفسير هذا الاتجاه الصوفى فى فلسفة أفلاطون بالرجوع إلى ظروف عصره.

فأفلاطون لم يكتب فلسفته فى عصر ازدهار الحضارة الأثينية الذى توج العقل وحرية الرأى، وإنما نمت فلسفته وازدهرت فى عصر انحدار هذه الحضارة.

فلا عجب أن رددت فلسفته صدى هذا الانحلال فحابت أمل إلى الانصراف عن الواقع المحسوس وزهداً فيه، وأشد تعلقاً بعالم آخر توجد فيه أحلامه وفيه يتحقق الحق والخير والحمال.

وقد ارتبط هذا الاتجاه الصوفى عند أفلاطون بنزعة لا عقلية تنتهى إلى نظرية فى المعرفة الميتافيزيقية تلجأ إلى الحس أو الرؤى المباشرة التى تختلف عن الاستدلال العقلى أو الإدراك الحسى^(١٧).

^(١٥) تأثر أفلاطون بالنحلة الأورفية تأثراً كبيراً خاصة عن طريق الفلسفة الفيثاغورية التى أطلع عليها عند زيارته المتكررة لإيطاليا وصقلية.

^(١٦) Plat. Phaedros 245 a 246 d.

^(١٧) انظر مقدمتنا لترجمة محاورة فائدروس، دار المعارف، سنة ١٩٦٩.

وقد كانت هذه النزعة اللاعقلية وراء نظريته فى المعرفة وفى الفن على السواء ذلك لأنه يطالب الفنان والفيلسوف بشرط أساسى وهو "معاناة" الحمال.

وفى محاوره فايدروس بالذات يتأكد لنا اتصال الفن بالفلسفة وارتباط الحمال بعالم الحقيقة العقلية المثالية. ففى هذه المحاوره تكاد النزعة العقلية السقراطية تختفى لتفسح المجال لذلك الجانب الوجدانى فى فلسفة أفلاطون.

فلو رجعنا إلى أثينا فى القرن الخامس عصر التنوير وسقراط لوجدنا أن الحديث عن أى حماسة أو إلهام لا يصدر عن العقل كان يحكى أن يثير نقد فلاسفة هذا القرن^(٧).

ولكن أفلاطون حين عاش نحارب القرن الرابع ق.م كانت فلسفته فى الواقع قد تحررت من إطار الفلسفة السقراطية العقلية، وكانت حماسه الصوفية وإحساسه التى قد انطلق وتفاعل وعقلية الرياضى ومنطقه الدقيق كان يعيش تجربة قرن آخر سادته روح مخالفة لروح القرن الخامس ق.م.

يقول فى محاوره فايدروس على لسان سقراط، إن الناس تعتبر الهوس، " Mania " شراً ولكنهم معطفون لأن أعظم النعم تأتيها نحن البشر عن طريق الهوس^(٨) غير أنه يشترط أن يكون هذا الهوس هدفة لنا من عند الآلهة وبالتالى منبأ عن الحقيقة.

ولم يكن هذا الأمر ليخفى على القدماء الذين كانوا يعتبرون الهوس الذى يأتى البشر من عند الآلهة أسمى من كل اتزان أو مهارة عقلية أو حكمة بشرية.

وكذلك فمن ظن أنه يستطيع أن يتقن الشعر بغير إلهام مستمد من ربات الفن، أو أن المهارة العقلية كافية لتكوين الشاعر فهو خاطئ لأن شعر الملهمين أعظم من شعر المتعلقين^(٩).

وعلى ذلك فالهوس الذى يحدث للشعراء الملهمين، مصدره ربات الشعر اللاتى يلهمن البشر بالحقيقة فينطلق معبراً عنها بفن يرتبط فيه الحمال بالحقيقة.

(٧) I.A.S. Festugière: Conte,plation et vie. conteemplative selon platon.

- cf. personal Religion among the Greeks, p. 44-45.
- cf. Dodds. The Greeks and the Irrational p. 209.
- cf Symp. 212 A., Rep. b, Lettres VII 34 c.

(٨) Plat. Phaedr. 244 a.

(٩) Ibid 245 d.

وعلى ذلك فالهوس الذى حدث للشعراء الملهمين: مصدره ربات الشعر اللاتى يلهمن البشر بالحقيقة فينطق معبراً عنها بنف يرتبط فيه الجمال بالحقيقة.

واشترط أفلاطون هذا الاتصال الإلهى الذى يكشف للشاعر عن الحقيقة يؤكد تأثر أفلاطون بالتراث القديم السابق على عصر التنوير فى أثينا. فالفن الذى ابتعد عن التقيد بالدين وأصبح غاية التعبير عن الواقع المحسوس والحياة اليومية قد حدد أيضاً مهمة الفنان فى القدرة على دقة التصوير وإثارة الانفعال واللذة الحسية فى المشاهد والتذوق وأبعد الشاعر عما كان يقوم به فى الصور القديمة من وظيفة تعليمية وسياسية كبرى.

فقد كان الشعر يهدف من الآلهة وكان المفروض أن كل ما ينطق به الشاعر من كلام متضمن للحقيقة التى اطّلت عليها الآلهة فاستلمتها إليه لينقلها إلى البشر.

ونجد أصول هذه النظرية فى شعر هوميروس، إذ يروى فى الاوديسية أن ربات الشعر قد سلبت ديمودوكس Demodocus بحره ووهبته موهبة الشعر لأنها أحبه.

ورواية ديمودوكس لقصة طراودة فى الاوديسية تعتبر فى التراث القديم رواية صادقة، لأن مصدر كلامه هو الآلهة التى عاينت الحقيقة. وفى الإلياذة يطلب الشاعر من آلهة الشعر أن تعلمه الحقيقة لأن علمه بها مأموئذ بالسماع أما ما تعلمه إياه آلهة الشعر، فهو يقين لأنها شاهدت الحقيقة مشاهدة عيان⁽¹¹⁾.

وكذلك كان الحديث عن الماضى الذى يتحدث عنه الشاعر يحتاج لمصدر إلهى يطلعه على الحقيقة، كما كان الحديث عن المستقبل عن طريق التنبؤ بالغيب يحتاج أيضاً إلى مصدر إلهى يطلع العراف بها، ولم يكن الشاعر والعراف فى العصور القديمة يفترقان عن بعضهما.

وقد رجع أفلاطون إلى هذا المصدر الإلهى أيضاً عندما حاول تفسير الحب فالحب هو دافع محرك للفيلسوف نحو الحق كما هو محرك ودافع للفنان نحو الجمال⁽¹²⁾.

⁽¹¹⁾ كذلك اتبع بارمينيس هذا الأسلوب الشاعرى فى قصيدته التى أرجعها إلى أنها هبة من عند الآلهة.

III 63, II. 484 ff.

⁽¹²⁾ Phédr., 249 c.

(ب) الحب والجمال فى الفلسفة عند أفلاطون :

يعد أفلاطون من أعظم من استطاع التعبير عن موقف الإنسان حين يجد نفسه معزقاً بين وجوده الأرضى فى عالم الصيرورة والتغير وبين تطلعه إلى العالم الأعلى حيث يتمثل له فيه الجمال والكمال والمعلود.

وقد تمثلت هذه الرغبة العارمة التى تتملك الإنسان فى الخلاص من عالم الصيرورة والتغير إلى عالم الوجود فيما سماه أفلاطون بالحب الذى يتجه إلى الجمال كما صورته فى محاوراة المأدبة. ثم مال فى محاوراته العديدة إلى نظرية وضع فيها كيف يمكن للفنان أن يكشف عن هذا الجمال من خلال أعماله. وقد استطاع الفيلسوف السكندرى أفلوطين أن يؤكد هذه المعانى فيما كتبه بعد ذلك فى التأسيحات.

والفيلسوف الأفلاطونى لا يستمد عبقرته من ملكته العقلية وحدها وإنما من عاطفة ووجدان وإلهام إلهى^(١٢) لا ينعم بها سوى الصفوة المختارة من الفلاسفة الذين تدرجوا فى مراتب الحب. ولقد ذكر أفلاطون الحب فى كثير من المحاورات، وصور سقراط فى صورة المحب المثالى الذى ينأى عما كان يشوب الحب فى بلاده من رذائل مصدرها شيوع الجنسية المثلية Homosexuality، ولكن سقراط كان يحب فى الفتية نفوسهم ويتسامى بحبه لهم فينشد بهذا الحب تحقيق الخير والفضيلة ويوجه من أحبههم إلى المعرفة الفلسفية^(١٣).

ولم يكن أفلاطون الذى يعد أروع من صور حقيقة هذا النوع من الحب مخترعاً له وإنما كان داعية ومفسراً لنظام قد أعدت به المدن اليونانية بل شجعته كآسلوب للحياة الراقية ونوع من التربية والتعليم لا يقل فى الأهمية عن تعلم الرياضة والفلسفة

فقد اعترفت إسبرطة بهذا النظام فكان لكل غلام صديق يكبره ويديره ويعد منسولاً عن كل تصرفاته، وكذلك وجد هذا النظام فى كريت.

ولعل أروع مثل يوضح أهمية هذا النظام من وجهة النظر السياسية والحرية ما يروى عن الفرقة الطيبية "the thebean Band" المكونة من أفراد يرتبط كل منهم بعلاقة الحب وكانوا

(12) Pl Paedr. 240 e.

(13) Alcib 132 d, Charm. 145 b, Lysis 205 a, Symp. Phaedr, 235, cf Licht, sexual life in Ancient Greece, London 1932.

يحاربون جميعاً جنباً إلى جنب ويضربون أمثلة في الشجاعة ويحرزون النصر وراء النصر ولم يهزموا أبداً حتى مولعة غيرونيا "Chaeronea". وعندما استعرض فيليب قتلى المعركة ورأى الثلاثمائة قد قتلوا جميعاً وعلم أنهم أفراد فرقة المحيين قال عبارته المشهورة. لعن الله من ظن أن في إمكان هؤلاء عمل أى شئ مشين⁽¹⁴⁾.

وقصص اليونان وتاريخهم حافلة بأمثلة موضحة لهذا الحب، بين أخيل وبستروكليرس، وبيلاد وأورست، ومارموديوس، وأريستوجينوس، وهولون، وبريستراتوس، وسقراط والقيادس.

وجميعهم من أعظم مشاهير اليونان الذين خلّد التاريخ أسماءهم ذلك لأن هذه العاطفة كانت موجهة لأهداف عليا يشترك المحبون في تحقيقها بالعمل والجهد، ومن ثم فقد عد اليونان هذا النوع من الحب بين الرجال دافعاً لعلو الهمة والسمو الروحي والروعة والجمال الرمانسى Romance التي غالباً ما كان يخلو منها الحب بين الرجل والمرأة في ذلك الزمان، لذلك عده أفلاطون نقطة البدء في التربية الخلقية والعقلية لمواطني المدينة المثلى⁽¹⁵⁾. ولعل دفاعه عنه كان سمة من سمات العصر الذي زاد فيه الإقبال على اللذات الحسية.

لكن أفلاطون لم يفسر طبيعة الحب ويشرح وظفته العرفانية وأثره في سيكلوجية الفيلسوف والفنان كما فسرهما في محاورتي المأدبة وفابديروس.

وقد شرح أفلاطون حقيقة هذا الحب على لسان سقراط الذي يروى حديث ديوتيماتا كاهنة ماتينيانيا⁽¹⁶⁾ في محاوره المأدبة وأهم ما يتصف به الحب عند أفلاطون هو أنه محب للحكمة، فهو ليس حكيماً ولا جاهلاً، فالآلهة والحكماء لا يحبون الحكمة لأنها ملك أيديهم، والجهلة لا يحبونها كذلك لأنهم جاهلون بها ويظنون بأنفسهم الحكمة، ولكن الأيروس إله الحب وسط بين الفريقين لأنه محب للحكمة.

غير أن للحب جذوراً في نفس المحب وهو مرتبط بشخصيته، لذلك لا يسمو الحب دائماً إلى الحكمة، بل كثيراً ما يظل متعلقاً بالعالم المحسوس لذلك يضع له أفلاطون مستويات يفسرها

⁽¹⁴⁾ Plutarch Pelopidas ch 18.

⁽¹⁵⁾ G Lewes Dickinson, The Greek view of life. life. 183. 201.

⁽¹⁶⁾ Symp. 20. 1

ديانكليك^(١٧) المأدبة الصاعد، الذى يبدأ من الجمال الجزئى المتمثل فى شخص معين ثم يصعد إلى الجمال الكلى الذى تشارك فيه كل الأمثلة الجزئية - إذ يرتقى الحب فيتعلق بالنفوس الجميلة وما تتحلى به من أخلاق ثم يصعد الحب إلى جمال العلوم فيرقى إلى مستوى الجمال المعقول فيتدرج فيه حتى يصل إلى الجمال فى ذاته فيحظى المحب بالرؤية التى تتوج هذه الأنواع كلها ولا يحظى بهذه الرؤية إلا من كان فيلسوفاً حقيقياً محباً للجمال^(١٨).

كذلك يسوق أفلاطون مثل هذه التفرقة بين أنواع الحب فى حديث بوزانياس فثمة نوعين للحب عند بوزانياس^(١٩)، حب ينتسب إلى أفروديت الأرشية ابنة زيوس وديونى، وهو ذلك الحب الشائع بين العامة يتجه إلى النساء والفلماني ويغنى الاستمتاع بالبدن أما النوع الآخر فهو الذى ينتسب إلى أفروديت المساوية ابنة السماء التى هى من صلب الجنس المذكر وحده، فأتباعهما يتجهون إلى حب الرجال حباً فلسفياً يتجه إلى النفس فقط.

ويعود أفلاطون إلى هذه التفرقة لنوعى الحب فى محاورة فايدروس أيضاً فيذكر أن هناك حباً مادياً يدعو إليه العطيب ليزياس الممثل لرأى السفطالين ولكن سقراط لا يوافق ليزياس على فكرته المادية الحسية فى الحب ويتراجع عن الأخذ بهذا التفسير ويمتدح الحب الذى يسمو بالمحِب والمحبوب إلى أرقى درجات الرقى العقلى، فمثل هذا الحب يصغه أفلاطون فى فايدروس بأنه من أنواع الهوس الآلهى الذى يمدّه أعظم النعم^(٢٠). ولا تعطى بهذا الحب سوى النفوس الفلاسفة التى تمت لها رؤية الحقيقة فهى فى شوق دائم إلى الاقتراب والحياة معها، لذلك كان الحب رغبة ودافعاً قوياً يصل المحب بموضوع حبه^(٢١).

ويقوم الحب بدور الوساطة بين هذه النفس ذات الرؤية التى تشد العودة إلى موطنها الأصلي وبين الآلهة التى تسيطر على هذا العالم، فكما تقوم ربّات الفن بوظيفة الوساطة بين الآلهة والبشر والملهمين كذلك يقوم الحب بنفس هذه الوظيفة.

^(١٧) Symp. 204.

^(١٨) Ibid, 210.

^(١٩) Ibid, 180. c.

^(٢٠) Padre, 249 c.

^(٢١) هذه الصفة فى الحب قد ذكرها أفلاطون على لسان أريستوفان الذى يصور الحب على أنه دافع إلى الاتحاد إذ يسوق أسطورة الكائنات المشطورة التى تسعى إلى الانضمام ببعضها مرة أخرى.

فإنه يحب بحكم طبيعته ليس بشراً أو آلهة، وإنما هو كائن وسط بين المعالدين والفنانين، وهو حتى رسول بين البشر والآلهة يصعد بالأضاحى والصلوات إلى الآلهة ويهبط بالأوامر وأنواع الجزاء للبشر. موجود فى مكان ما بين العالم الأرضى والعالم السماوى، وهو يوحى بالنبؤات ولا يمكن لإلهة الاتصال بالإنسان إلا بواسطة الحب^(٢٢).

والحب ليس جميلاً ولكنه أكثر الكائنات رغبة فى الجمال، لأنه يهدف إلى الخلق فى الجمال^(٢٣).

ومعنى الخلق فى الجمال هو مشاركة الطبيعة الفانية فى العلود، وقد يتم العلود فى مستوى فيزيقى حين يتوالد الكائن الفانى، ولكن العلود الحقيقى هو علود النفس حين تنتج إنتاجاً فنياً أو فلسفياً لذلك يصف الحب بأنه خالق ماهر تصل مهارته إلى حد القدرة على إعطاء مهارة الخلق إلى غيره يقول، متى مس الحب من كان بعيداً عن إلهام ربات الفن فإنه يحوله فناناً، فالحب خالق فى كل مجال فيه خلق فى.

ألم يكن الحب وراء نبوغ كل من بلغ القمة فى أى فن من الفنون؟ ألم يكن وراء أبوللون عندما تميز فى فنون الصيد والطب والعزف، وكان ملهماً لربات الفن أنفسهن فى براعتهن فى الفنون الجميلة المختلفة؟ ألم يكن وراء براعة الإله "هفايستوس" فى فن الحدادة، والآلهة أثينا فى فن النسيج وزئوس فى سياسة الآلهة وحكم البشر؟

والحب يهدف دائماً إلى الجمال. وليس القبح أبداً غاية للحب يوم ولد الحب جاءت البشر كل النعم^(٢٤).

ورؤية الجمال التى هى غاية الحب الأفلاطونى لا تتم باستدلال عقلى كما يفعل مينون عندما يسأله سقراط عن حقيقة المربع مثلاً، لأن الجمال يلتقط دفعة واحدة مادام حاضراً فى كل الموضوعات التى تشارك فيه، ومثال الجمال قد تميز عن باقى المثل بقابليته للرؤية ووضوحه للبهير^(٢٥).

(٢٢) Symp 203- Rep. 501.

(٢٣) Ibid 206-207.

(٢٤) Symp 190-197.

(٢٥) Ibid 250 d.

فبمجرد أن يلمح الجمال تتضح رؤية للنفس ويتم التذكر في لحظة سريعة تنبت في أثرها المعرفة كما ينبثق النور دفعة واحدة. ويعصور أفلاطون هذه الرؤية في محاوراة المأدبة حين تصيح ديوتيمات قائلة:

"على أى نحو تظن حماسة الرجل الذى انكشف له الجمال فى حقيقته الخالصة النقية غير المتمزجة بهذه الأجسام والألوان الإنسانية ذلك الذى يرى الجمال الإلهى فى وحدة صورته؟".

ويصفه فى محاوراة فايدروس⁽²⁶⁾ بأنه الجوهر غير ذى اللون ولا الشكل الذى لا يمكن للحس أن يدركه، الجوهر الموجود بالحقيقة، ولا يكون مرئياً إلا لعين النفس وهو موضوع العلم الحقيقى ويشغل المكان الذى يسمو على السماء *Supraceleste*.

وفى محاوراة فايدروس يعور أفلاطون ذلك الجهد الذى تبذله النفس لكى تحصل على هذه الرؤية المتعلقة بالجمال وبضمنها أسطورة⁽²⁷⁾ تروى رحلة النفوس فى السماء وقبل سقوطها على الأرض.

ففى هذه الأسطورة تحاول الارتفاع إلى عالم المثل الذى يعلو على السماء، غير أنها فى هذه الحركة تجد صعوبة كبرى حين تراحم وتتسابق من أجل هذه الرؤية، وقد يحدث أن تعجز بعض النفوس لعدم تألف أجزائها فتتفقد ريشها ويثقل وزنها فتسقط على الأرض.

أما النفس التى تتمكن من الرؤية الصحيحة فتظل تنعم بصحبة الآلهة، أو قد تسقط لتجها فى إنسان صديق للمعرفة محب للجمال.

ولما كان أفلاطون قد خص مثال الجمال بالوضوح فى محاوراة فايدروس لذلك فقد كان الجمال أحب الأشياء إلى الإنسان، ومتى صادف الفيلسوف على الأرض محاكاة لهذا الجمال أو جسماً حسن التكوين تتباهى رجة ويملؤه شعور غامض يدفعه إلى أن يوجه بصره فى اتجاه موضوع الجمال فيقدمه تقديس إله، وقد يحدث له أثناء إحصاره تغير نتيجة للرجفة التى تتباهى فيكسوه العرق والحرارة لأنه بمجرد أن يتلقى فيض الجمال عن طريق عينيه يندفأ فيؤثر الدفء فى نفسه فينشط نمو الريش الذى يفلحها فتلين منافذه لأن الحرارة تصهر ما كان صلباً يمنع الريش من

(26) Phedr.

(27) Ibid 252.

اليزوغ، ويحدث نتيجة لهذا أن تقوى الأجنحة^(٢٨) التي يمكن للنفس بواسطتها أن تحلق وتعود مرة أخرى إلى العالم الذي كانت تعيش فيه قبل سقوطها ذلك العالم الذي لا تنفك تصبو إلى العودة إليه تكون في صحبة الآلهة الخالدة والذي تسعد فيه بالتأمل الدائم لمثل الحق والخير والجمال^(٢٩).

وبخلاصة القول هو أن الحب يقوم عند أفلاطون بمهمة أساسية بالنسبة لنظرية المعرفة وتحدد الحقيقة التي يصبو الحب إلى الاتصال بها بصفة الجمال ولا يختلف ديالكتيك المعرفة لفلسفة عن ديالكتيك الحب المساعد إلى مثال الجمال.

ويكفي لتبين ذلك أن ننظر إلى المحاوراة الأفلاطونية بوصفها إنتاجاً فنياً.

(ج) المحاوراة الأفلاطونية

من الواضح أن أفلاطون لم يكتب المحاورات بقصد تعليم الفلسفة ذلك لأن الفلسفة عنده لم تكن وتعلم بطريقة نقل المعرفة عن طريق اللغة، فاللغة المحسوسة لا يمكن أن تتضمن الفكر المعقول، وإنما اللغة رمز يشير الفكر ويوقفه الموهبة^(٣٠).

يقول في محاوراة ثياتيتوس، "إننا لا نبحث في الاسم بل في الموضوع الذي يوجد وراءه"^(٣١). ويقول في محاوراة السفسطائي إذا أمكنك ألا تتعلق بالكلمات فسوف تكون موفور الحظ بالمعرفة في أيامك المقبلة^(٣٢). فغير الفلاسفة من عامة الناس يتقنون الكلام لأنهم يتحلقون دائماً بالمظهر أما الفيلسوف فكثيراً ما يجد صعوبة عندما يحاول أن يترجم أفكاره في عبارات اللغة، ومن هنا كانت المحاوراة الأفلاطونية والتصوير بالأمثلة والأساطير هي أنجح الوسائل للتعبير عن الحقيقة لأنها توحى بالحقيقة ولكنها لا تدعى استيعابها وهو لا يعاطب بها إلا الصفوة التي يمكنها أن تفهم حديثه وتفسر رموزه، وكذلك يعود أفلاطون إلى منهج الفكر الميتافيزيقي الذي يوحى

(28) Phedr. 252.

(29) كان لهذه الصور الرمزية وهذا الأسلوب الأدبي في وصف حقيقة النفس وشوقها إلى العودة إلى العالم الآخر تأثير كبير في بعض اتجاهات صوفية ومفكرى الإسلام خاصة ابن سينا في قصيدته السينية وأولها هبطت إليك من المحل الأرفع ورفاء ذات تقرر وتمنع وهي التي سمرت ولم تترفع محسوبة عن مقله كل عارف

(30) Phaedr. 275 e. Lettres VII.

(31) Theer. 177 e.

(32) Sohpiet 261 e. R. Schuerer, la auestion platonicienne. p. 18.

بالمعاني الكبيرة في رموز ذلك المنهج الذي اختاره هرقليطس من قبل حين قال: إن الإله صاحب المعجزة في دلفي لا يتكلم ولا يعنى مراميه لكنه يرمز.

وكذلك اختار أفلاطون أسلوب المحاوراة لا لينقل المعرفة إلى القارئ نقلاً آلياً ولا ليشرح فلسفته لأي قارئ، ولكن لكي يوقف فيه تلك القوة التي يستطيع بها من أوتى موهبة التفلسف أن يسير في طريقه، وهذا الإيقاظ هو الوظيفة الأساسية لكل فن جميل عند أفلاطون، وهو الدعشة التي تحدثها الفلسفة لمن استيقظ من سباته الدجماطيقى وتتميز المحاوراة الأفلاطونية فضلاً عن ذلك بأنها لا تهدف إلى تقديم حل نهائي للمشكلة الأساسية بل كثيراً ما تثير المشكلة ولا تنتهي فيها إلى نتيجة وما أكثر ما يختفى الموضوع الرئيسي في المحاوراة تنتهي في نهاية الأمر إلى مجرد جدل أو لعب بالفكرة عنده ليس له غاية أبعد منه، لأنه غاية في ذاته، وفي ممارسته يحد الإنسان غير أنواع اللغة والاحساس العمالي.

ولقد قصد أفلاطون بكتابة المحاورات أن يضع نموذجاً لمحاكاة فنية صادقة التعبير عن الحقيقة.

فأسلوب المحاوراة بهذا الوصف ليست كتابة تعليمية وإنما هي نوع من العمل الفني الذي ينطوي على أرفع أنواع المحاكاة التي تتطلبها أفلاطون. فهي محاكاة للحقيقة لا تنقل ما يظهر منها لعامة الناس بل تصل إلى لبها فتقدم كل جوانبها وتحلل كل عناصرها لكي تثير العقل إلى البحث عنها. (٣٣)

وهي في رأي أرسطو فن لا يختلف في جوهره عن فن الشعر، إنها نوع من المحاكاة البشرية التي تشبه تمثيليات Mime صوفرون واكسبارخوس (٣٤).

وقد يرى البعض في محاوراة أفلاطون ما يمكن أن يعد تراجيديا مثل محاوراة فيدوت وما يمكن أن يعد كوميديا مثل محاوراة المأدبة.

(٣٣) إذ تقتصر المحاوراة جمهوراً من السامعين القارئين.

هذا السامع القارئ يمثل الطرف الثالث في المحاوراة إلى جانب طرفي المحاوراة اللذين يقوم بينهما الحوار. وأهمية لا تقل عن أهمية طرفي الحوار لأنه يشارك المؤلف البحث عن حل المشكلة المعروضة. فموقفه بناء على ذلك ليس سلبياً بل هو موقف إيجابي يزداد كلما كانت القوة الدرامية في المحاوراة أقوى. وعلى أساس هذه الصفة الدرامية في المحاوراة ينتهي البعض إلى اعتبار المحاوراة عملاً فنياً. انظر

A Koyre, Introduction a la lecture de Platon Bernanos p. 26-27.

(٣٤) Arist. Poetics. 1447 b.

فهل قصد أفلاطون بكتابة المحاورات أن يضع نموذجاً للتراجيديا والكوميديا الفلسفية يعارض بها التراجيديا والكوميديا الشائعة في عصره على نحو ما ذهب في معارضته بين خطابة إيذوقراط أنفلسفية وخطابة ليزيس غير الفلسفية في محاورة فايدروس؟

الحق أنه لا يمكن البحث في المحاورات الأفلاطونية عن تراجيديا وكوميديا على أساس النهاية المحزنة أو الوصف الهزلي، وإنما كان أساس التفرقة بينهما هو أن التراجيديا تتخذ موضوعاتها من قصص الأبطال وتصور الإنسان بصورة أحسن من صورته الواقعية فهي أقرب إلى محاكاة النماذج المثالية.

أما الكوميديا فهي تصور الإنسان وأعماله بصورة أدنى من الواقع، لذلك كانت الكوميديا أكثر اتصالاً بالواقع المحسوس وأشد اهتماماً بوصف الجزئيات وبملاحظة الحياة اليومية.

وعلى هذا الأساس كان من الطبيعي أن يفضل أفلاطون أسلوب التراجيديا على أسلوب الكوميديا، لأن في أسلوب الأولي رجوعاً إلى النماذج المثالية وتقصياً للحقائق العليا.^(٢٥)

ولقد درجت التراجيديا القديمة وخاصة مع أسخيلوس على هذا الأسلوب. غير أن التراجيديا المعاصرة لأفلاطون قد استحدثت نقده المر لأنها لم تحافظ على هذا الأسلوب وانحرفت عن مثلها القديمة فلم تعد تهدف إلى القيم الأخلاقية والدينية المتوارثة ولا تحفل بالنماذج المثالية بل مالت إلى أسلوب الكوميديا حينما نزلت من عليائها إلى عالم الواقع في نهاية القرن الخامس والقرن الرابع، فأصبحت مع يوريبيدس وصفاً واقعياً لحياة الناس. تعتمد إلى التحليل النفسي وتلجأ إلى ملاحظة الحياة اليومية تقدمها بكل تفصيلاتها^(٢٦).

وكذلك لم يكن حالها بأفضل عند أجاثون Agathon، شاعر التراجيديا المعاصر لأفلاطون فقد تميزت اشعاره وتمثيلياته باتجاهها إلى تصوير المواقف ووصف الغرائز البشرية.

^(٢٥) يظهر تفضيل أفلاطون لأسلوب التراجيديا على الكوميديا في هذه النصوص:

Charm. 162, Prol. Apol. 35, Menon 76 e.
Eutydyd, 278-279 Rep 413. 490. 577 Theet, 173 b, 197, Phaedon
115, Phaedr. 228 b, Polit. 29.

^(٢٦) cf. R. Schaefer, la Question Platonienne LX. P 218

cf. V. Goldschmidt. la Religion de Platon p. 113-114. cf.

بل لم يفت أفلاطون أن يصور أبحاثون في محاورة المأدبة في صورة — عاطفية أميل إلى الاندفاع وعدم الاتزان^(٣٧)، فهو على علاقة حب مع بوزانياس، وأسلوب حديثه أسلوب منمق مؤنت يشبه أسلوب جورجياس السفسطائي.

وقد اتفق أريستوفان مع أفلاطون في هذا الرأي عن أبحاثون، إذ يصوره أريستوفان في مسرحية "الشيزمو فوري Thesmophories" بصورة الشخصية الماطفية المؤنثة — ويدخله ضمن النساء المحفلات بالآلهة ديمتر لأنه قريب الشبه بهن.

بل يتضح هذا الاتفاق وما يسوقه أريستوفان من نقد لمسرح يوريبيدس الذي يعرض لنماذج لا تليق بالمثل العليا وخاصة تصويره لأنفعالات المرأة في الحب بل يمتدح أسخيلوس حين يصوره مترفعاً في مسرحه عن تقديم مثل هذه الموضوعات.

فإلى هذه التراجيديا المعاصرة التي لا ترجع إلى النماذج المثالية ولا تحفل بتقديم الحقيقة العقلية ولا تنقيد بمثل الأخلاق الدينية المحافظة يوجه أفلاطون نقده ويصف شعراها بأنهم محاكون يحاكون ما يبدو في العالم المحسوس فمحاكاتهم تتعلق بالتغيرات فهي تقضى على الثبات وتثير الانفعالات فتقضى على الاتزان.

وهكذا ترتبط نظريته المثالية في الأدب بنظريته في الفنون التشكيلية التي تطالب في النحت والتصوير بضرورة التعبير عن النسب المثالية للحقيقة الموضوعية.

" الفن ومحاكاة الجمال عند أفلاطون "

لو رجعنا إلى أكثر التفسيرات الشائعة عن نظرية الفن عند أفلاطون فسوف نجد أنها قد حطت من شأن الفن حين أخذت بظاهر العبارة القائلة بأن الفن محاكاة — غير أنه يبدو لنا وصف شيء ما بأنه محاكاة لا يكفي لزمه أو لمدحه لما تحمله المحاكاة عند أفلاطون من تفسير لنوعها وقيمتها.

ذلك أن آراء أفلاطون في الفن والجمال إنما ينبغي أن تفسر على ضوء سياق فلسفته التي توجبت الوجود كله بعالم المثل. وقد وصف أفلاطون الفيلسوف أنه يحاكي، والسفسطائي بأنه

^{٣٧١} L. Robin le banquet. Introduction.

يحاكى. وانحطبت والشاعر والفسان كل منهم يحاكى. ولكن ما حقيقة المحاكاة عند كل من هؤلاء؟

هناك محاكاة تعتمد على معرفة وتصحيحها العلى، فهى أقرب ما تكون إلى التعبير الصادق الذى يلتزم بالحق ويحقق الجمال، وهناك محاكاة لا تصحيحها معرفة وثيقة بحقيقة الأصل الذى تحاكيه، وإنما هى نقل آتى يعتمد على التسيويه ويخلو من الحق والجمال على السواء.

وهذه المحاكاة الأخيرة التى لا تعتمد على الحق ولا تمت إلى الجمال ولا إلى الخير بصلة قد ينجح صاحبها فى خلق اللذة، ولكنها لذة الجهاز والسذج. وهو قد ينجح فى إدخال السرور على العامة ولكنه لا ينجح أبداً فى التعبير عن الجمال الفنى الحق إن هذه المحاكاة نوع من الصداق يوهب صاحبها الناس أنه يقدم لهم الخير والمتعة، وهو فى الواقع مزيف يموه الخير والجمال.

ويتمادى افلاطون على هذا المعنى السيئ للمحاكاة حين يوجه نقده للأدب والفن المعاصر له. فمن قبيل هذه المحاكاة السيئة التى تخلو من معرفة الحق والخير والجمال، تلك الفنون المستحدثة التى ازدهرت فى عصر الديمقراطية كفن الخطابة السفطالية والشعر التمثيلى وكذلك تلك الاتحاكات الفنية التى شاعت فى التصوير والنحت مع زيادة الحس الاستطيقى إبان القرن الرابع خاصة، عند أولئك الفنانين الجدد الذين أخذوا بالمظهر، وانقطعوا عن تعمق الحقائق، وشغفوا بالنقل الواقعى لما يبدو لحواسهم، والتعبير السريع عن العواطف والانفعالات، وعمدوا إلى التأثير فى الجمهور بإثارة ما فيهم من إنفعالات، وابتعدوا عن العمق والمقولة والتزام الأهداف الأخلاقية والمثابزية الكبرى التى كانت تميز الفن المحافظ القديم.

ولكى نحيط بفكرة شاملة عن هذا المعنى السيئ للمحاكاة يحذر أن ننظر فى تطبيقاتها على فنون الأدب والتصوير والموسيقى المعاصرة له.

ولقد ذكر أفلاطون نفسه هذه التفرقة لمعانى المحاكاة حين كان يعدد تعريف السفطالين الذين يعملون على فن الخطابة فبدأ بتعريف السفطة على أنها فن اقتناص الأغنياء⁽³⁴⁾ ثم انتقل إلى تعريف آخر فقال إنها فن إنتاج Poietike إنها فن إنتاج الصور، والمحاكاة المنتجة للصور منها ما

(34) Plat, Sophist 223, 224, 226.

ينتج صوراً مشابهة للحقائق، ومنها ما ينتج صوراً تبدو للناظر أنها تشبه الحقيقة ولكنها خيال لا يشبه الحقيقة⁽³⁹⁾.

ففى الحالة الأولى توجد محاكاة معصوبة بمعرفة للحقيقة.

أما فى الحالة الثانية فتكون المحاكاة خالية عن المعرفة بل محاكاة الظن⁽⁴⁰⁾.

. Doxomimetique

وفى السفسطاى من قبيل محاكاة الظن فهو يظن نفسه عالماً فى حين أنه لا يملك سوى الظن. ويوهم الناس بأنه عالم بالحقيقة، فإذا استعدهم خداعه فى الجمهور صار خطيباً سياسياً، أما إذا استعدهم فى المجتمعات العاصة سسمى سفسطائياً، ولكنه على أى الحالات لا يمكن أن يكون حكيماً إنما هو مقلد للحكيم. الذى هو الفيلسوف الحقيقى.

أما عن المحاكاة فى فن الخطب، فيقول أفلاطون فى محاورة جورجياس: "أنا لا أعتبر الخطابة فناً... ولكنها نوع من العبارة empirisme التى تهدف إلى إحداث اللذة.

إن الخطابة هو نوع من أنواع التمثيل والعداء الأربعة، الشاء وزميلاتها الثلاث الأخرى هى السفسة والطهى والزينة⁽⁴¹⁾ وهذه الأنواع الأربعة للعداء تقابل فنوناً أربعة تهدف جميعاً إلى الخير، خير البدن أو النفس، هى فن القضاء أو العدالة الذى يكون للنفس كالطب للجسم، ثم فن التشريع وينافره بالنسبة للجسم فن الرياضة البدنية.

وتختلف طرق العداء عن هذه الفنون بأنها لا تأخذ بالمعرفة ولا بالأسباب المعقولة، كما أنها لا تهدف إلى الخير بل تنساق وراء اللذة. لذلك يؤثرها الجهال والأطفال إلى درجة أنك إذا سألت طفلاً أيهما يفضل الطاهى أم الطبيب لفضل الطاهى⁽⁴²⁾.

فهذه وسائل لخداع الجمهور، تخلو من المعرفة بالحقيقة والتوجيه إلى الغاية العبيرة، وبالتالى لا ينطبق عليها معنى الفن الصحيح عند أفلاطون. لذلك يصفها بقوله: -

(39) Ibid., 285-236. c.

(40) Plat : Gorg. 462. c.

(41) Ibid, 463. b.

(42) Ibid, 464. d.

"مثل هذه الأعمال يابولوس أسميها خداعاً وأعتبرها قبيحة، لأنها تهدف إلى اللذة ولا تعنى بطلب الأحسن، وأؤكد لك أنها لا تعتبر فناً بل هي مجرد خبرة، لأنها لا تعتمد فيما تقدمه على سبب معقول لحقيقة ما تتحدث عنه كما أنها لا يمكنها أن تربط الأسباب بمسبباتها ولا أستطيع أن أسمى العمل الذي لا يستند إلى سبب معقول فناً"⁽⁴³⁾.

وينصح سقراط كاليكليس في هذه المحاورة بأن المحاكاة التي لا تتعمق في معرفة طبيعة الشيء لا يمكن أن يكون لها قيمة، فإن أراد الخطيب أن يصبح ذا شأن في الناس فعليه أن يفهم تماماً طبيعة الجمهور⁽⁴⁴⁾.

ويعود أفلاطون إلى موضوع الخطابة مرة أخرى في محاورة فايدروس فيتعهد من خطابة ليزياس مثلاً للخطابة التي تعتمد على العبارة الآلية والمحاكاة العالية من المعرفة ويقابل بينها وبين خطابة الإزوقراط الفلسفية التي تستند على معرفة وثيقة بطبيعة النفس الإنسانية، ويتعهدا مثلاً للفن الصحيح الذي لا يقوم على التموه بل على المعرفة بالحقيقة⁽⁴⁵⁾.

وفي الجمهورية يطبق أفلاطون فكرة المحاكاة على الشعر والموسيقى والتصوير كما يطبقها على الفلسفة والخطابة فيبين ما يمكن أن تصل إليه المحاكاة من تزيف للحقيقة وبث للأوهام، وما يترتب على ذلك من أخطار على النشئ وعلى المجتمع وعلى التكوين الفلسفي للفيلسوف.

تلك المحاكاة التي لا تستند إلى معرفة الحقيقة التي ضللت فن السفسطائي وفن الخطيب هي أيضاً التي تضلل فن الشعر وباقي الفنون الجميلة الأخرى، لأنها محاكاة لا تصحبها معرفة، فهي سلاح عطر في يد من لم يكن على علم بأصول إستعماله. يقول في مقدمة الباب العاشر في الجمهورية:

"لن تقبل بأي حال من الأحوال، هذا النوع من الشعر الذي يتلخص في المحاكاة فهذه ضرورة قد حتمتها دراستنا للنفس وقواها .. ويمكن أن أشرح لك هذا الأمر على ألا تجلب على هجوم شعراء التراجيديا وباقي المؤلفين الذين يستعملون المحاكاة، إذ يبدو لي أن كل هذه

(43) Plar. Gorg. 462 c.

(44) Ibid. 513 b.

(45) Plar. Phaedr.

المؤلفات تفسد نفوس هؤلاء الذين يستمعون إليها ما لم يكن قد تحصنت بمناعة كافية أى بمعرفة طبيعة هذه المؤلفات على الوجه الصحيح" (٤٦).

ونعود مرة أخرى إلى تفسير هذا النوع من الشعر الذى يتلخص فى المحاكاة وتبع هذا التفسير ببيان تلك المعرفة اللازمة لطبيعة هذه المؤلفات الكفيلة بإحداث مناعة تحصن النفس من كل ما تسببه لها من ضرر، فهذا الشعر الذى يتلخص فى المحاكاة قد حدد له أفلاطون معنى خاصاً "واعتار الشعر التمثيلى ليكون مثلاً له بالمعنى الأتم، إذ فى هذا الشعر التمثيلى يخرج الشاعر عن طبيعته ويتحرر من إلزام الصورة المثالية الثابتة لكى يحاكي صوراً كثيرة أخرى ويقدم كل ما يصدر عنها من حديث أو أفعال سواء اتفقت والحقيقة المثالية أو لم تتفق، ومن ثمة فليس كل الشعر محاكاة وإنما توجد المحاكاة حين لا يكون تعبير الشاعر صادراً عن الحقيقة، الثابتة التى تضمنت قيم الحق والخير، لذلك يحس أفلاطون شعر التراجيديا والكوميديا بصفة المحاكاة فى حين استثنى الشعر الغنائى والملحمى لأنه أصدى تعبيراً عن الحقيقة، لأن الشاعر فى هذين النوعين من الشعر يروى الحقيقة على لسانه فىكون أصدى فى عرضها، وليس كذلك الشاعر التمثيلى الذى يروىها من وجهة نظر الشخصية التى يمثلها" (٤٧) ومن هنا كان الشعر الغنائى والملحمى فى رأى أفلاطون أصدى تعبيراً عن الحقيقة الموضوعية من الشعر الدرامى.

ويرجع أفلاطون خطر الشعر الدرامى إلى أن الشاعر عندما يندمج فى دروه تنقلب طبيعته إلى طبيعة أخرى يمثلها بصرف النظر عن قيمة ما يمثله أو ما فيه من خير أو حق أو جمال. يقول فى محاوراة أيون راوية هوميروس:

"عندما أنشد شهراً مؤثراً تمتلئ عيناى بالدموع، وعندما أنشد شعراً مغيباً أو مفزعاً يقف شعر رأسى من الخوف ويهتق قلبى" (٤٨).

وفى غياب الشاعر عن ذاته أثناء المحاكاة فى التمثيل إذا مارحنا إلى أصول هذه المحاكاة التمثيلية فى الطقوس البدائية، فقد كانت القبيلة تقوم بمحاكاة حيوان معين أو كان هذا الحيوان فى

(٤٦) Plat Rep X- 595 b.

(٤٧) cf. Mc Keon. Literary Criticism and the concept of imitation in Antiquity Modern Philology, August 1936. cf 392-394.

(٤٨) Plat. Ion. 535 c.

انغالب طوطما مقدساً. وفي قيام القبيلة بهذه الحركات التي تحاكي بها الحيوان كان يشملها شعور بالاتحاد به، تقول جين هاريسون:

"إن الذي كما يلبس جلد السنجاب ويقلد حركاته، لم يكن يشعر أنه يقلد سنجاباً، ولكنه يحس أنه قد تحول إلى سنجاب يتسبب إلى السنجاب الأول الطوطم رأس القبيلة"^(٤٨).

ولم تكن الأفكار القبلية بعيدة عن فكر أفلاطون حين كان يصدد الحديث عن المحاكاة؛ فالشعر الدرامي الذي كان يراه في عصره يمثل على المسرح كان له تأثير على النفس البشرية يجعله أخطر من مجرد اللهو والتسلية، لأن فيه قدرة على التأثير في الطبيعة البشرية نفسها، فإذا أضفنا إلى هذه الفكرة ما كان من شعراء الدراما في عصر أفلاطون يسكبونه في آذان الناس ويعرضونه على أبصارهم من تصوير للإنفعالات البشرية والمواقف الحامحة والمجرائم المروعة، وخاصة على مسرح يوريبليس المعاصر، لقدردنا مدى حرص أفلاطون على تربية النشء وخاصة تربية الحراس، فلاسفة المستقبل يقول: "إن حاز للحكام أن يمثلوا شيئاً، فليحاكوا إذن تلك الصفات التي نشأوا عليها منذ حداثتهم، كالشجاعة والاعتدال والعفة والكرم - ولا يمارسوا ولا يحاكوا الدناءة وأنواع الرذائل لئلا تلتصق بنفوسهم فتصير لهم طبيعة وسجية.

ولن نسمح لهؤلاء الذين عنينا بمصالحهم أن يمثلوا النساء سواء أكانت المرأة صبية أو عجوزاً في مهاترتها الزوج وتبجحها على الآلهة عندما تكون في سعة ونعمة الحياة، أو في شكواها عندما تنتابها الأحزان والنوائب .. ولا يمثلوا العبيد ولا سلوك السفلة من الناس ولا المجانين .. ولا الحدادين ولا الصناع ولا ملاحى السفن .. كذلك تحرم عليهم محاكاة صهيل الخيل وصوت الثيران وهدير البحر وقصف الرعد.

أما إذا عرض لأحد الصالحين أن يمثل من هو أقل منه واضطر لذلك فإنه ليس شعر بالمعجل ويزدري هذا التمثيل.

وضرر المحاكاة لا يقتصر على تأثيرها في طبيعة من يمارسها بل لأنها تعرض من يمارسها لرذيلة القلب والتلون، وهي صفة يحب على الفلاسفة أن يتأوا عنها ويثبثوا على طبيعتهم الفاضلة.

(٤٨) Jane Harrison, Ancient Art and Ritual, p. 47. Home Unversity. Libr ary.

وقد وضع أفلاطون هذه الفكرة وأكدها حين نادى بضرورة التخصص وبضرورة تمسك كل فئة من الناس بوضعها الطبيعي وفي ذلك يقول:

"وكذلك سوف تمتاز دولتنا دون غيرها من الدول بأن الاسكافي سيظل اسكافياً بها، وليس رباناً يجمع قيادة السفن مع السكافة، والزارع فيها زارعاً وليس قاضياً .. والمحارب محارباً وليس تاجراً .. وإذا حل بدولتنا إنسان بارع في الظهور بكل الصور ومحاكاة كل شيء وأراد عرض قصائده على الجمهور فإننا سنكرمه تكريماً قديماً بارع ولكننا سنخيره أن ليس لمثله مكان في دولتنا وسنقصيه إلى دولة أخرى بعد أن نسكب العطر على رأسه" (١).

وإلى جانب ما تسببه المحاكاة في الشعر الدرامي من تأثير على طبيعة من يمارسه وتعوده القلب، فإن لها خطراً آخر على اتزان النفس، ذلك لأن: من الواضح أن الشاعر المحاكي لا يخاطب المبدأ العاقل في النفس وهو غير قادر على استخدام موهبته لإرضائه ذلك لأنه يضع نصب عينيه إرضاء الجمهور، إنه لا يهتم إلا بالجزء الانفعالي المتقلب في العلق ذلك الجزء الذي يسهل تقلده (١٩).

كذلك تظهر خطورة المحاكاة في الشعر الدرامي بوجه خاص، لأنه ابعد أنواع الشعر عن التعبير عن الحقيقة الثابتة للمعير والحق فهو شعر الشاعر المتقلب الذي يمثل كل شيء، وهو شعر يظهر فيه خطر المحاكاة التي يجهل حقيقتها من يمارسونها.

فهو ميروس ومن بعده التراجيديون لا يعرف شيئاً عن حقيقة ما يتحدث عنه لولا حتى المعرفة الفنية التي نلناها لدى الصانع ومع ذلك فإن أغلب الناس يعتقدون أن شعراء التراجيديا يعرفون كل الفنون والأمور الإنسانية وما تصصف به من خير وشر ويمتد علمهم حتى إلى الأشياء الإلهية، ذلك لأن على الشاعر الجيد أن يتيقن من حقيقة ما يتحدث عنه، ولكن هوميروس وغيره لا يحاكون إلا صوراً من الحقيقة لا لبها. (٢)

(١) Plat, Rep. 397-398.

(١٩) Ibid X. 605 a.

(٢) Ibid, X, 568.

ويوضح أفلاطون ابتعاد ثمار هذه المحاكاة عند التراجيديين عن الحقيقة حين يقدم تصنيفه لمستويات المعرفة المختلفة ويختص الفن بأسوأ درجات المعرفة ألا وهي المعرفة الوهمية^(٤٠) ولكنه يرى أن اقتصار الفنان على هذا المستوى من المعرفة لا يحقق فيه الجمال في فنه.

ذلك لأن أداة الفنان في الخلق هي الوهم، ولا يعيب الفنان أنه صانع أوهام، ولكنه الذي يعيبه هو خلطه بين الحقيقة والوهم وادعاءه أن ما يقدمه للناس هو الحقيقة. فعلى الفنان إذا أراد أن يقدم الحقيقة للناس أن يتجاوز العصور الحزنية المحسوسة ليصل إلى أصولها المثالية المعقولة.

وعلى هذا الأساس انتهى أفلاطون إلى التمييز بين نوعين من الفن، الأول يأخذ بالمحاكاة المسطحة أى بالمعنى الشائع للمحاكاة، والثاني فن بصور يأخذ بمحاكاة مستترة لأنها تنطوى على علم من ممارستها بما يجب عليه أن يحاكيه من مثل للمعير والحق والجمال. وهذه المحاكاة لا توجد إلا لدى الفنان ذى الثقافة الفلسفية الواسعة، ويبب آلهة الفن وربات الشعر Muses مؤثر الجمال الذى يحسن التعبير عنه فيخرج فنه محققاً للحق والمعير والجمال على السواء.

وهنا نلتقى بمهمة الفن الجيد بالفلسفة، ويرتبط الجمال الفنى بالحقيقة المثالية.

يقول: لابد أن تتعلق المحاكاة الصحيحة بحقيقة مثالية لا بصورة حتى تأتى بتصوير معبر عن الأصل قدر الإمكان. ولم يعد أفلاطون أمثلة توضح هذه النظرية فى المحاكاة فى فن عصره.

لفى الشعر :

لم يطلق أفلاطون حكمه الجائز على كل أنواع الشعر، بل حصص الشعر التمثيلى بهجومه واستثنى الشعر الغنائى والملحمى والتعليمى^(٤١) لأن المحاكاة فى هذه الأنواع لا تنجح إلى نقل المحسوسات المتغيرة، بل هى تعبير صادق عن قيم الحق والمعير والجمال حين تتخذ موضوعاتها من مدح الآلهة والأبطال^(٤٢) والتغنى بصور المجد والبطولة والارشاد إلى المثل العليا التى ألهمت أمثال تيرتايوس Tyrtaeus وبنديراوس بأروع القصائد الغنائية.

وليس كذلك الشعر التمثيلى الذى يقدم للناس انهزم البطل ومأساته أو يقدم الهزل الذى يجرى فى حياة الناس اليومية أو يصور الأحاسيس والانفعالات التى تحرى فى شعور الفرد العادى

^(٤٠) Ibid 596.

^(٤١) Plat. Rep. III. 394. cf. J Tate, Imitation in Plat. S Republic Class. quatit. 1928.

^(٤٢) Plat. Rep. 607 e.

وفي كل هذه الأحوال يتحرر الشاعر من التقيد بالتعبير عن موضوعات الحياة المثالية لكي يحاكي
الواقع المحسوس بكل تفصيلاته.

وأشد ما أعجز أفلاطون على التراجيديا من مآخذ أنها فن يعتمد على المقدرة الفائقة في
خداع الناس وإذا كان قد انتبه لأول مرة لما تثيره التراجيديا من انفعالات عميقة في النفس الانسانية،
إلا أنه لم ير في إثارة هذه الانفعالات تطهيراً للنفس كما رأى أرسطو وإنما رأى فيها ضياعاً لاتزان
النفس. وهاجم الكوميديا كما هاجم التراجيديا لنفس الأسباب وعدها أخط لأنها تولد فينا الضحك
الذي لا يليق بالإنسان الحر^(٩٧).

وعلى أساس هذا التمييز في الشعر بين محاكاة للحقيقة المثالية ومحاكاة للمحسوس هي
وهم وخداع فرق أفلاطون بين شاعر ملهم من ربوات الشعر والآلهة، وشاعر لا يعتمد إلا على وسائله
الانسانية ومهارته في تطبيق القواعد المحفوظة وأفرد للأول المقام الأسمى بينما هبط بالآخر أخط
منزلة على نحو ما نرى في محاوراة فابديروس التي أثنقد فيها أسلوب الخطابة المنمقة بالاجتهاد
الانساني، وعلى نحو ما نرى في تفضيله للفن المعتمد على الإلهام الإلهي^(٩٨).

وإلى هذا المصدر الإلهي للمبكرة يرجع بنداروس Pindare الذي حفل شعره بالدعاء
والتضرع للآلهة المنعمة على البشر بالموهبة والمبكرة في الفنون.

هذه الموهبة التي لا يمكن أن تكون ثمرة الاجتهاد والمهارة الانسانية مهما بلغت^(٩٩).

وقد كان إعجاب أفلاطون بشعر بنداروس واختياره له كنموذج للشعر الحميد الذي توفرت
فيه قيم الخير والحق والجمال أمراً واضحاً لدارس الأدب اليوناني، ولعل مرجع هذا الإعجاب هو
اتفاق افلاطون وهذا الشاعر الفناي فيما يجب أن يلتزمه الفن من شروط بالتعبير عن الموضوعات
المثالية إلى جانب إلتزامه بالأساليب المحافظة القديمة.

فعلى الرغم من ذلك القرن من الزمان الذي يفصل بين بنداروس وأفلاطون، وعلى الرغم من
أن بنداروس لم يكن مواطناً أثينياً بل مواطن طيبة منافسة أثينا، إلا أنه قد بهر بعظمة أثينا القديمة التي

^(٩٧) القوانين ف ٨١٦٧ ، (انظر النقد المسرحي عند اليونان) دروس ونصوص.

^(٩٨) Plat., Phaedr. 245 d, 270, cf. Gorg. 463 b, Phileb 55e, Lois XI, 938, Epis. 979 d.

^(٩٩) Pindare, P.I.4 -42. II 50. VIII 76-77. cf. E. Des Places, Pindare et Platon. P. 63.

تبرجت أحلام أفلاطون وداعبت خياله وكرس بنداروس عبقرته للتغنى بانتصاراتها المجيدة على الفرس، غير أنه انصرف عن أثينا المعاصرة له بعد ما تخلت عن مثلها العليا القديمة وتطرفت في سياستها الديمقراطية، لذلك اتجه إعجاب بنداروس إلى اسبرطة⁽⁵⁴⁾ معقل الأرستقراطية الحربية في اليونان وحمية مثل البطولة الدورية القديمة التي كان أفلاطون من أشد دعائها⁽⁵⁵⁾.

وكلاهما أثر أسلوب الابهاز الدوري واستخدام الاساطير لعرض الحقيقة المثالية ولجأ إلى الرمز لمعانى العقيدة الدينية⁽⁵⁶⁾.

وما أكثرها ما يذكر أفلاطون بنداروس في محاوراته ويستشهد بشعره على سبيل الحكمة والمثل المأثورة والبرهان⁽⁵⁷⁾.

ولم يكن إعجاب أفلاطون بشعر تيرتاريوس Tyrtaeus يقل عن إعجابه بشعر بنداروس، بل لعله وجد في هذا الشاعر الغنائي أوضح تطبيق لنظريته المثالية في الفن.

فكم حفل شعر تيرتاريوس بالمثل العليا في الأخلاق والوطنية، وكم بعث هذا الشعر في مواطنيه من حماسة ورفع من معنويات لا تحرى إلا على لسان رسول من العناية الإلهية بعث يشد أزر مواطنيه الاسبرطيين بعد أن أزهقهم الحروب الميسينية.

وكذلك قدم الشعر الغنائي ما كان أفلاطون يشده في الفن من مثل مطلقة تحيا في كل زمان ومكان، ولم يكن الشاعر في هذا الشعر الغنائي إلا صوت المجموعة لا يتحدث بالأنف المفردة بل بالأنف الكلية التي تعلو على كل الأفراد⁽⁵⁸⁾.

وفي الخطابة :

وإذا كان الشعر هو أحد شطري اللغة الأدبية، فالخطابة هي الشطر الآخر المكمل لفن الأدب عند اليونان.

(54) Pindare Xe Pythiaue.

(55) Lois II 682, 683.

وقد وجد أفلاطون البطولة في محاورة فيتيكوس وأثر للحراس امتلاك الفضيلة الدورية على امتلاك الثروة التي أصبحت هدف الديمقراطية الأثينية وكذلك مجد أثينا في عصرها الذهبي (محاورات كرتياس ١١٢).

(56) Le Symbolisme de Pindare, R. E. G. 1946-1948.

(57) P haedr, 227-245, Theet. 196-173. Gratyl 386 cf. Schull. L'énvré de Platon.

(58) W. Jaeger, Paideia. I, p. 85-86.

وقد سبق أن أشرنا إلى نقد أفلاطون للخطابة التي لا تعتمد على معرفة الحق، وإنما تكتفى بمحاكاة المظهر الذى يشبه الحق وتعتمد خداع الحواس، ونعود مرة أخرى إلى محاورة فايديروس حتى يتضح الجانب الإيجابي للنظرية الأفلاطونية فى الخطابة وحتى نستخلص الشروط التى ينبغى توافرها لكي تكون الخطابة فلسفية أى فنا يحقق الجمال ويعتمد على الحقيقة.

وتقدم محاورة فايديروس مقارنة بين خطابة ليزياس زعيم أكبر مدرسة خطابية فى أثينا والخطابة الفلسفية التى يدعو لها ويفضلها سقراط: ويلخص سقراط المشكلة حين يسأل:

" ألا ينبغى أن يتصف الحديث الجيد بمعرفة محدثه عن حقيقة الموضوع الذى يتحدث عنه؟ فيجب محدثه ملخصاً رأى الخطيب ليزياس ومعاصريه السفسطائيين فيقول:

" إن ما قد سمعته بخصوص هذا الأمر ليس من الضروري لمن يعد نفسه لكى يكون خطيباً أن يعرف حقيقة الخير بل أن يعرف رأى الناس، ليس من الضروري أن يعرف حقيقة الخير أو الجمال بل ما يبدو منها للناس، فهذا هو الطريق إلى الاقتناع" (٥٨).

تلك إذن هى النظرية الخاطئة الشائعة التى لا تعتمد على الحقيقة ولا إلى الجمال تحقيقهما، بل تثير اللذة وتموه الحقيقة، وذلك هو رأى الشائع لدى معلمى الخطابة والسفسطائيين المعاصرين لأفلاطون الذين فصلوا بينهما وبين الفلسفة والأخلاق فجردوها من قيم الحق والخير على السواء.

ولكن، حتى لو كانت غاية الفن هى خداع الناس والتمويه عليهم، أفلا يجب على الفنان أن يكون على معرفة وثيقة بموضوع حديثه حتى ينجح فى هذا الخداع؟

أفلا يكون الفيلسوف الملمم بالحقيقة بمنهج الحداد أقدر على الخطابة وعلى اقتناع الناس من الفنان ذى المعرفة السطحية الذى يجهل موضوع حديثه؟ نعم، إن الإنسان لا يخلط بين الحديد والفضة، ولكن من السهل عليه أن يعطى فيخلط بين الخير والشر (٥٩). ومن ذا الذى يستطيع أن يميز فى آراء الناس بين الخير والشر ما لم يكن يعرف مسبقاً حقيقة هذه الأشياء التى عليها يخلطون. تلك الحقيقة الكلية المعقولة التى هى موضوع العلم عند سقراط وأفلاطون "المثال eidos"؟

(٥٨) Plat., Phaedr. 259 e.

(٥٩) Ibid. 203.

وكذلك فلا عجب أن جاءت خطابة ليزياس مشوهة ناقصة تقتقر إلى صدق المضمون واتقان الصورة على السواء.

فهو حين اختار الحديث على الحب فشل في تعريفه لأنه جهل حقيقته، أما سقراط الذى دعم فيه بالفلسفة وأسس خطابه على أساس من الديالكتيك فعمد إلى مناهج التعريف والقسمة^(٤٩). فقد جاء حديثه عن الحب صادقاً مبنياً لأنواعه، موضحاً لحقيقته، فلا عجب أن اختلف مفهوم الحب بينه وبين ليزياس حتى أصبحا على طرفى نقيض - فقد ظل الحب عند ليزياس نشاطاً حسيّاً غير عاقل مضر للنفس مفسد للحسنة يعد صاحبه عن الفلسفة ويهدنه من الرذيلة، أما عند سقراط فقد تسامى الحب حتى أصبح سبيل الفيلسوف إلى الحق ومرشده إلى الخير.

أما من جهة الصورة والشكل فقد بين سقراط كيف يفتقر حديث ليزياس إلى الأصالة والإبداع وكيف ينقصه حسن الترتيب والنظام.^(٥٠)

فقد بدأ الحديث من حيث كان يجب أن ينتهى فجاء أشبه بشعر ميلاس الذى يمكن تغيير وضع أبياته على أى نحو كان.

وهذا نقص واضح فى الفن إذ لا بد لحديث من وحدة عضوية تعين له بداية ووسط ونهاية ولا بد للموضوع أن يدرس على أساس منهج تطور طبيعى.

وقد كان لهذا المبدأ الذى قدمه أفلاطون هنا فى وحدة العمل الأدبى أثره البالغ من بعد فى النظرية الكلاسيكية فى الشعر والخطابة.

وكما اتخذ أفلاطون من ليزياس مثلاً للخطابة غير الفلسفية فإنه لم يكن ليعدم فى تاريخ بلاده الأدبى أمثلة ونماذج يستشهد بها على وجود الخطابة الفلسفية التى ينشدها.

وقد ضرب مثلاً لهذه الخطابة بيركليس السياسى الخطيب الذى فاق الجميع بفضل ثقافته الفلسفية التى تلقاها عن الفيلسوف اتكساجوراس.

^(٤٩) كان اهتمام أفلاطون بالمشكلة المنطقية دافعاً لدراسة المنطق الذى تعتمد عليه الخطابة والبراهين التى تلجأ إليها، وكان بحثه فى الجدل القائم على أساس قسمة الأنواع والبحث عن صلاتها وتداخلها قريباً جداً من بحث خليفته اسوبزبوس فى المتشابهات Similarities.

^(٥٠) Plat, Phaedr., 235-236 A.

وهاهو ايزوقراط منافسه القديم يتطور بفنه يتغنى به للنفوس ما ابتغاه أبقرط الطيب للأجساد
ومن شفاء وإصلاح.

لذلك يختتم محاورته قائلاً: "إن لدى ايزوقراط طبيعة فلسفية وسمواً فى الفكر يشير
بآمال كبيرة".

وفى الموسيقى :

قدم أفلاطون نظرية فى الموسيقى يمكن أن تعد تعبيراً لهذه المحاكاة النجدة، وقد رجع
أفلاطون فى هذه النظرية إلى التراث الفيثاغورى الذى تبلور بوجه خاص عند دامون Damon فى
القرن الخامس ق.م.

وكانت هذه النظرية الفيثاغورية الدامونية ترى فى الموسيقى طريقة لتطهير النفس وتهذيبها
بل كانت تستخدم الموسيقى فى العلاج.

وانتهى أفلاطون من تحليله للموسيقى والفناء إلى بيان أن العناصر الثلاثة المكونة لها فى
اللفظ والاتلاف والإيقاع، وقد ربط بين هذه العناصر، وبين الحقيقة التى تحاكيها فى نفس الإنسان
فتساءل:

" أى الأنغام تتميز بالشكوى؟ - لتخبرنى مادمت موسيقياً.

- إنها الموسيقى اليلدية.

- وإنها لضارة حتى بالنساء، ولاشئ أضر بالحراس من السكر والرعاوة والكسل.

- وأيهما لين يوافق مزاج السكارى؟

- بعض الأيونية واليلدية.

- فلا يوجد إذن ما يناسب الحراس إلا الدورية والفريجية.

- كذلك لانهتاج إلى ألحان الموسيقى المتعددة الأوتار، ولا تقبل آلات العود والمزمار، بل
يفضل أبوللون وآلاته الموسيقية على مارسيس وآلاته.

أما فيما يتعلق بالإيقاع، فلا بد لنا من معرفة ما يناسب الرجل الشجاع.

وإذا أردنا معرفة تفصيلات هذا الأمر: فلنرجع في هذا إلى دامون لنعرف أى المقاييس يناسب العنف أو الحنون وأيهما يتفق والمعلق الفاضل.

أما فيما يتعلق بالأنفاذ، ألا تتوقف هي الأخرى على عصالص النفس؟
— بلا شك.

وعلى هذا فإن جمال الحديث والاختلاف وعذوبة الإيقاع إنما تصدر عن بساطة النفس .. لا تلك البساطة التي هي أقرب إلى التفاهة، ولكن البساطة الحقة التي تعتمد على المعلق القويم الذي يجمع بين الخير والجمال^(١).

وعلى العموم يقرر أفلاطون بوضوح في الجمهورية أن الموسيقى يجب أن تعبر عن الجمال والحقيقة في صورة سهلة حتى يقنع بها العقل، ذلك لأن الموسيقى كما يقول يجب أن تنحى في النهاية إلى حب الجمال.

وكذلك نرى أن الموسيقى عند أفلاطون لم تكن تهدف إلى بحث اللذة الاستطيقية وحدها بل كان لها هدف أسمى هو التأثير على النفس بحيث تكسبها التلaffاً وازناً غايتها تحقيق الخير.

وكان يدخل إلى جانب اللحن والإيقاع عنصر اللغة وهو عامل يوضح أفلاطون قيمته بالنسبة للمضمون الأخلاقي الذي كان ينطوى عليه الغناء المصاحب لفن الموسيقى القديمة. وكان الرقص عاملاً آخر يضاف إلى هذه العناصر لتأكيد هذا المضمون بالحركة الإنسانية، وليس أدل على هذا الاتجاه الأفلاطوني في الموسيقى الذي يجمع اللحن والإيقاع والشعر والرقص من أجل التعبير عن حقيقة مثالية ومن أجل التماسي بالنفس الإنسانية مما يذكره بلوتارخوس عن الموسيقى الأسبرطية حيث يقول: إن عنايتهم بالموسيقى والشعر لم تكن أقل من عنايتهم بالتربية الأخلاقية وكان لأغانيهم طابع حماسة كما أن موضوعاتها كانت دائماً أخلاقية فأكثرها يدور حول تمجيد الأبطال الذين استشهدوا في سبيل أوطانهم وتأييد الجبناء. وكان فيها دعاء وتأكيد وقيم من المواطنين في جميع الأعمال، فكانوا مثلاً ينقسمون في الاحتفالات والأعياد إلى ثلاث مجاميع مجموعة الكهول ومجموعة الشباب ومجموعة الأطفال.

وكان الكبار يدأون بأن يذكروا أمجادهم ثم يليهم الشباب يؤكدون قوة بأسهم ثم يحتتم الأطفال الغناء بأن يعدوا بأنهم سيتفوقون على الجميع.

^(١) Ipat, rep. 398 d - 400.

أما إذا نظرنا إلى تأليفهم الموسيقى وألحان مزاميرهم التي كانوا يمشون بها إلى المعركة فإننا سوف ندرك معنى قول Terpander ترباندر وهنداروس اللذان قلّا إن الموسيقى والغضبية مرتبطتان^(٦٢).

وبناء على هذا ينتهى أفلاطون إلى أن معرفة الفنان يجب أن تمتد إلى دراسة النفس البشرية حتى يميز فيها بين العنصر الحسن والعنصر الرديئ ثم يختار من الوسائل والأساليب الفنية تلك التي تعبر عن الخير والجمال وتوجه الجمهور نحوها.

وعلى أساس هذه الفكرة تمكن أفلاطون من التفرقة بين نوعين من الخطابة فى محاوره فابديروس، خطابة أشبه بالمران الآلى روتينية Routine هى مثال للمحاكاة السيئة وتتلخص فى مجرد ترداد صيغ محفوظة يلقنها الأستاذ لتلاميذه بالمحفظ وبضرب أفلاطون لها مثلاً بخطابة ليزياس، أما الخطابة الفنية الحققة فهى الخطابة التى على علم بالنفوس البشرية ومثالها خطابة ايزوقراط^(٦٣).

وكما يجب على الفنان أن يلم بمعرفة حقيقة النفس البشرية عليه أيضاً أن يعرف الطبيعة الحققة للأشياء التى يتحدث عنها ولا يكفى بنقل المظهر المحسوس منها. فعندئذ يمكن أن يضمها إنتاجه ولن يكون ناقلاً محاكياً لصور الحقيقة بل معبراً عن الأصل الإلهى وهو الذى يمكن أن يتصف إنتاجه بالجمال الحق.

إن الفيلسوف الفنان الذى يرسم صورة المدينة الفاضلة ودستورها "حين يريد إكمال لوحته فإنه يوجه بصره إلى ماهية العدالة والجمال والاعتدال وباقي الفضائل ثم إلى صورها الإنسانية ويظل يعدل فيها بإلغاء بعض السمات أو إضافة بعضاً آخر حتى يتجمع فى رسم الخصائص الإنسانية التى ترضى عنها الآلهة - إن مثل هذا الرسم وحده هو الذى يبلغ الجمال المطلق"^(٦٤)

^(٦٢) Plutarch, Lycurgus. Ch. 21, cf. G.L. Dickinson, The Greek View of life; p 224-225.

^(٦٣) Plat, Phaedr. 227-279.

^(٦٤) Plot, Rep. 501q-c.

الفيلسوف الذى يدع الآثار الحميلة هو ذلك الذى يكون معبراً للناس عن الحقائق الأصلية لا صورها، وهو الذى يكتشف فى باطن النفس البشرية ما انطوت عليه من مثل إلهية فيقفز بها بفنه إلى الناس، وفى هذا تنبثق العبقرية الفنية فى رأى أفلاطون.

وفى التصوير والنحت يطبق أفلاطون هذه النظرية ويعصف التصوير الجيد، بأنه التصوير الذى يحترم النسب الهندسية لحقيقة الموضوع الذى يصوره كما نجد فى فن مصر حيث نجد فى النقوش الأثرية صوراً تستغنى عن فكرة المنظور فتصور الرجل كاملاً وإن نظرنا إليه من جانب واحد^(٦٥)

يقول فى محاوره القوانين :

— وكيف تثبت قوانين الفن فى مصر؟

— إن مجرد الحديث عنها سوف يدهشك، فقد درج الشباب منذ عهد بعيد على تعلم الحركات والأنغام الحميلة المنسقة التى تثبت أصولها وتحددت قوانينها فى المعابد، ولا يسمع لأحد من المصورين أو الموسيقيين بالتغيير فى هذه القواعد والأصول.

وعلى ذلك فإنك لتجد من الرسوم والتماثيل ما يرجع إلى عشرات الآلاف من السنين، وهى بهذا القدم لا تقل روعة وجمالاً عن فنون هذه الأيام.

— إن هذا عجيب.

— بل قال إنه أمر جدير بالاحترام والتقدير، والحق أنك لتجد فيه الفث والشمين، ولكن هناك أنفاً صحيحة قد اعتبرت لتكون معايير، وجدير بوضع هذه القوانين أن يكون إليها أوشبه إله ولذلك فإنهم ينسبون هذه الألحان إلى الإلهة إيزيس.

وعلى ذلك فإذا أردنا الارتقاء بموسيقانا فلابد أن نضع لها قانوناً وقاعدة، ذلك لأن حب التجديد الذى ينشأ بدافع اللذة والألم ليس من القوة بحيث يغير فى الرقص والفناء المقلس بحجة أنهما قديمان، وعلى العموم فإن هذا هو ما يحدث فى مصر^(٦٦).

^(٦٥) Adolphe Reinach, Recueil Mécueil Millet... Textes Grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture anciens Paris. 1921 pp 184-259.

^(٦٦) Plat. Laws II, 656 d - 657.

ويمكن أن نحدد تطبيقاً لهذه النظرية الفنية فى النحت أيضاً إذا أخذنا بالرواية التى تقول إنه قد اتعذ جانب المثال "القيمنس" Alcemenes فى الميابة التى قامت بينه وبين "فيدباس".

وقد ربح فيدياس فى المسابقة لأنه راعى عند نحته لتمثاله أثر المسافة التى تفصل المشاهد عن التمثال بينما حمس القيمينس المباراة لأنه راعى النسب الهندسية الصحيحة ولم يراعى زاوية المنظور.

كذلك تتفق وهذه الرواية ما عرف من تفضيله لنظرية المثال بوليكتوس Polykleitos التى تراعى النسب الموضوعية للجسم وأجزائه والتى ضمنها بحثه المسمى بالقانون Le canon ويطبقها فى نحته لتمثاله المعروف باسم Dory Phorus^(٦٧).

ويترتب على رأى أفلاطون نتائج هامة بالنسبة للنقد إذ يرى أنه لكى نحكم مثلاً على عمل فنى ما، يجب أولاً أن نعرف الحقيقة المثالية العالدة أو الأصل الثابت الواضح فى العقل لا المظهر الحسى المتغير، ثم نحكم بعد ذلك على الصورة ومدى مطابقتها لهذه الحقيقة الموضوعية، لا ما يختاره الفنان من عناصر يريد هو إبرازها أو تصويره لما يناسب أهواءه ورغباته الذاتية وما ينساق إليه من حرية فى التلاعب بالحقيقة حسب ما يحلو له. وعلى ذلك فلا بد من خطوتين ضروريتين للحكم على الأثر الفنى:

أولاً : نعرف الحقيقة التى يريد الفنان أن يصورها.

ثانياً: أن نعرف مدى نجاحه فى تصوير هذه الحقيقة.

يقول فى محاوراة القوانين مؤكداً هذا الشرط الأساسى :

وعلى من يسعى إلى أجمل الغناء والموسيقى أن لا يبحث عما يبدو للبدن بل عن الصحيح وصدق المحاكاة يتلخص فى التعبير عن الأصل من جهتى الكم والكيف.

أما عن ناقد الشعر، أو الموسيقى - فيجب أن يعرف ما هى طبيعة كل منهما وما المقصود من الناتج عنهما. وما الأصل الذى يحاكيه، وعندئذ فقط سيكون قادراً على الحكم عليه^(٦٨).

^(٦٧) P.M. Schuhl: Platon et l'art de son temps p XV.

^(٦٨) Plat. Laws II, 668 b-c.

ويقول أيضاً :

"لا تعطى رباب الفنون فترسل كلام الرجال على لسان النساء ولا تحفظ بين أسلوب الرجل الحر بأوزان العبد الوضع"^(٦٩).

ويقول فى محاوره السفسطائي:

"إن فنانى اليوم لا يعثون ولا يكسبون أعمالهم النسب الجميلة بل تلك التى تبدو جميلة.

ويتضح معنى هذا الكلام إذا تذكرنا رفض أفلاطون الحاسم لأن يترك النقد فى المهرجانات الفنية لحكم الجمهور على نحو ما كان يجرى فى عصره وإصراره الدائم على أن يترك الحكم فى الأعمال الفنية للفلسفة والحكماء لأنهم أدرى الناس بطبيعة الحال، يقول إذا أردنا الحكم على محاكاة سواء كانت تصويراً أو موسيقى أو غير ذلك فينبغى أن نتحقق من ثلاثة شروط، أولهما معرفة الأصل الذى نحاكبه ومعرفة على أى وجه تكون المحاكاة صحيحة وما ينبغى عمله لكى تكون جميلة ونافعة^(٧٠).

ويقول أيضاً إذا هدف الشعراء إلى ما يهدف إليه الفلاسفة من تصوير للحياة المثالية الرائعة المحال فإنهم سوف يتفقون مع الفلاسفة، وهو لا يتردد أن يعلن أن الفلاسفة شعراء يحاولون أن يقدموا حياة رائعة^(٧١) (القوانين ٨١٧).

وينبغى على شعراء التراجم أن يخضعوا للقواعد الأخلاقية والشروط التى للفن الجيد ومن أهم شروطه هنا أن تولى الحوقة من كبار الرجال، ويسمىها بالحوقة الديونسية لأن مثل هذه الحوقة سوف تكون أدرى بطبيعة الوزن والاتلاف الموسيقى واختار ما يوافق النفس البشرية^(٧٢).

وقد ترتب على ذلك أن أصبحت وظيفة الفنان الأفلاطونى أشبه بالواسطة لنقل الحقيقة وتوجيه الجمهور إلى الخير وهى مهمة لا يمكن أن يقوم بها أى إنسان عادى بل إنسان ملهم والفنان هنا لا يرجع فضله إلى خلقه لشيء جديد من العدم وإنما فضله يرجع إلى قدرته وموهبته البارعة فى

(٦٩) Ibid, 996 c.

(٧٠) Ibid, 667-669.

(٧١) Ibid. 847.

(٧٢) Ibid. 644-&17.

انسامي إلى هذا العالم الحقيقي الوجود لينقل منه إلى الناس آثار البديعة، كما نقل بروميشيوس⁽⁷⁶⁾ الغنون من الآلهة إلى الإنسان.

ومن جهة أخرى، فقد تبين لنا من خلال دراسة المحاكاة في الفن الأفلاطوني أنها تفترض نظرية في الجمال المثالي، إذ لا يمكن أن يقتصر الفن الأفلاطوني على مجرد الإحساس باللذة أو الانفعال اللاشعوري وحده، إذ قد ظهر لنا كيف حارب أفلاطون هذا الاتجاه الهيدونستي الواقعي في الفن ذلك الاتجاه الذي قد وجد له أنصاراً من بين فناني عصره ومفكريه، أولئك السذنين كانوا أول من دعا إلى تحرير الفن من الارتباط بأية غاية أخرى تهدف إلى الإشارة إلى الحقيقة المثالية أو الاتصال بعالم يفوق الواقع المحسوس. لذلك تنتهي كل تفسيرات للجمال إلى التوحيد بينه وبين المثال العقلي الذي يتجلى في التناسب والاتلاف الهندسي. يعرف الجمال بأنه إنما يوجد في النظام والتناسب وفي كل ما يخضع للعدد والقياس، ويقول في محاوره فيليبوس "إذا استخرجنا من الفنون المختلفة ما تنطوي عليه من حساب وقياس، فما الذي يبقى؟ — لا شيء على الإطلاق (Phileb. 55).

ويصف الذات الجمالية المستمدة من تذوق الفنون بأنها تنشأ من إحساسنا بجمال الألوان والأشكال والأصوات ولا تكون مصحوبة بأي ألم.

يقول في هذا المعنى "إن الذي اقصده بجمال الأشكال، لا يعني ما يفهمه عامة الناس من الجمال في تصوير الكائنات الحية، بل أقصد العطوط المستقيمة والدوائر والمسطحات والمجموع المكونة منها بواسطة المساطر والزوايا، وأؤكد لك أن مثل هذه الأشكال ليست جميلة جمالاً نسبياً مثل باقي الأشكال ولكنها جميلة جمالاً مطلقاً، كما أن اللذة المستمدة منها لا تتوقف على الرغبات أو الحاجات الإنسانية، وأكرر هذا الكلام بالنسبة للأصوات التي تتميز بالنقاء والوضوح والتي تعبرج اللحن الفريد صافياً (Phileb 51).

على هذا النحو أمكن لفيلسوف اليونان أن يحدد الإطار العام لفلسفة الجمال في العالم القديم ووضح ما لها من العمق ومن الأصالة ومن الاتساع ما يجعلها مورداً ينهل منه الفكر البشري لا في اليونان فحسب بل على مدى عصور الفكر الفلسفي إلى اليوم ولسوف نرى ما بقي منها وما زال سواء عند خلفائه المباشرين أو عند كل من وقع في شباك هذه الفلسفة العالدة.

(76) Plat. Protagoras. 320.

الفصل الثالث

فلسفة الفن عند أرسطو

٣٨٤ ق.م - ٣٢٢ ق.م

لئن تأثر أرسطو بأكثر المخطوط العامة للفلسفة اليونانية السابقة عليه وبوجه خاص بفلسفة أفلاطون، إلا أن مذهبه في الفن يختلف في روحه العامة عن الروح التي تسيد الفلسفة الأفلاطونية.

يؤكد هذا الرأي ما يلاحظ عندما نقرأ عن الفن بلغة وأسلوب أفلاطون في محاورات المأدبة أو فايدروس. فنجد أنفسنا عندئذ نقرأ عن الفن بواسطة الفن وليس الحال كذلك عند أرسطو لأننا عندما نقرأ كتاب الشعر أو السياسة فإنما نقرأ عن الفن بأسلوب علمي - ولا يلهأ أرسطو عند تفسيره للفنون إلى الأساطير ويستلهم مثال الجمال المفارق كما يفعل أفلاطون بل يذهب عكس ما قد ذهب إليه أفلاطون عندما قال إن الفن قد هبط على الإنسان من السماء حين جاء به الإله بزمثيوس ووهبه للبشر^(١)

أما أرسطو فيذهب إلى القول بأن الإنسان زودته الطبيعة باليد أقوى الأسلحة يستطيع أن يتج بها من الفنون المختلفة ما يكمل به الطبيعة ويقومها^(٢) واليد هي الأداة التي تخلق غيرها من الأدوات وبها يصنع الإنسان ما شاء من فنون^(٣).

ولقد حدد أرسطو المصطلح الفلسفي وبعد أن كانت المحاكاة عند أفلاطون مصطلحاً واسعاً شهماً يشمل كل أنواع الإبداع سواء فن الإبداع العقلي الفلسفي أو الإبداع الفني قصر أرسطو فكرة المحاكاة على الفنون، بل حصص الفنون الجميلة باسم فنون المحاكاة تمييزاً لها عن باقي الفنون الأخرى التي غايتها إنتاج ما يستعمل أو يفيد الإنسان^(٤).

^(١) Plat. Protagouas. 320-3220.

^(٢) cf. K. Gilbert & Hkuhn : A History of Esthetics. New York 1939 ch III p 59.

^(٣) Arict., Parts of Amimal. 687.

^(٤) Arist., Poetics. 1447 a.

وفى حين اشترط أفلاطون أن يكون الفن الحيد محاكاة للجمال المثالى، رأى أرسطو أن الفن لا يعرف بأنه محاكاة للجمال بقدر ما يكون محاكاة جميلة لأى موضوع حتى لو كان مؤلماً ورديفاً، واختار الحياة الإنسانية لتكون موضوعاً للمحاكاة فى الشعر وفى التراجيديات. وإذا كان الفن يحاكي الطبيعة فإنه لا يقف عند حد المحاكاة الحرفية بل إنه يكمل ما لم تستطيع الطبيعة أن تحققه فهو يحاكي إبداعها بما يدعه من أشياء وموضوعات جديدة.

ولم يختلف أرسطو عن أفلاطون فى تأكيده لأهمية الفنون الجميلة فى التربية والارشاد العير والفضيلة الإنسانية، إلا أنه اختلف عن أفلاطون فى تفسيره لطبيعة اللذة الجمالية، إذ رأى أرسطو فى هذه اللذة تصفية للانفعالات الضارة بالنفس وتنظيماً للمشاعر المضطربة فى حين خلط أفلاطون بينها وبين الوجدان العوى أو اللذة الحسية - فالفنان الملهم هو القادر على رؤية المثل أما الفنان السئ فهو المحاكي للعالم الحسى المثير للانفعالات الضارة باتزان النفس.

ولقد تناول أرسطو بالدراسة والنقد معظم فنون عصره وكرس لها فصولاً فى ثابا مؤلفاته العديدة، فأفرد للمعطابة مؤلفاً خاصاً بها وتحدث عن الموسيقى فى مؤلفاته المختلفة وبخاصة فى عاتمة مؤلفه فى السياسة.

إلا أن المرجع الرئيسى لنظريته فى الفن والشعر إنما يتركز فى كتابه فن الشعر حيث تناول فيه نظرية المحاكاة والشعر المسرحى وشرح الكثير من آرائه عن التراجيديات وعن تذوقها ونقدها.

وقد حفل كتاب أرسطو عن فن الشعر بنظريات وآراء عدت عماد النقد الأدبى لعصور طويلة سواء عند العرب أو فى العالم الغربى - وذلك منذ ترجم إلى العربية فى العصر العباسى، أما فى العالم الغربى فقد عنى به الشراح الايطاليون فى عصر النهضة وعلى رأسهم فرنسيسكو روبرتو^(١) الذى قدم شرحاً لهذا الكتاب إلى كوزيمو دى مدتشى عام ١٥٤٨ بعد أن نشره عن مخطوطات وجددها فى مكتبة آل مدتشى. وقد لفت النظر لأول مرة إلى الكثير من القضايا الهامة التى يحفل بها الكتاب، مثل مشكلة التفرقة بين الشعر والتاريخ، وذلك على أسس أن الشعر يعنى بالكلى فى حين يعنى التاريخ بالجزئى - ثم وضح لأول مرة قانون الوحدة العضوية للعمل الفنى وتناول مشكلة التطهير أو الكاتريس ففسرها تفسيراً لاذهاً إذ يرى أن تلوق الشعر والتراجيديات يحدث فى المتذوق لها خلاصاً من الانفعالات الأليمة.

^(١) أرسطو طاليس، فن الشعر : ترجمة د. عبد الرحمن بدوى تصدير ص ١٣.

ومن أشهر من عنى بتفسير هذا الكتاب لودفيجو كاستفانرو الذى وضع قانون الوحدات الثلاث الذى أخذ به شعراء المسرح الفرنسى فى القرن السابع عشر وعلى رأسهم بير كورنى الذى إنترم به فى تراجيدياته وألف كتاباً فى هذا الموضوع عنوانه " مقالات عن الشعر المسرحى " (١).

ثم ظهر بعد ذلك أثر هذه المحاولات على النقد الأدبى الألمانى فى القرن الثامن عشر خاصة عند لسنج Lessing الشاعر الناقد الذى تأثر بأراء أرسطو فى قواعد المأساة على نحو ما يظهر فى مؤلفيه لأوركون وفن المسرح فى هامبورج - وعن طريق لسنج اكتشف جوته وشيللر - وهما من أعظم النقاد الكلاسيكيين - فلسفة أرسطو وأخذوا بأصولها إلى أن حلت الثورة على الأدب الكلاسيكى مع بداية ظهور الرومانتيكية التى عرض شلجحل معالمها فى محاضراته عن الفن المسرحى والأدب عام ١٨٠٠ (٢).

والمرجح أن يكون أرسطو قد كتب كتاب الشعر بعد كتاب السياسة وقبل كتاب المعطاة. ويتفق أكثر الشراح على أن القسم الثانى من الكتاب قد فقد وهو القسم الذى تناول فيه أرسطو الحديث عن الكوميديا بعد أن انتهى فى القسم الأول من الحديث عن التراجيديات. وقد زعم البعض أن أرسطو مات قبل أن يتم كتابة هذا القسم - لكن يضعف من هذا الاحتمال أن أغلب الفهارس القديمة لمؤلفات أرسطو تتحدث عن قسمى هذا الكتاب.

ويلاحظ النقاد أن صورة الكتاب تفتقد إلى كثير من الاتساق المنطقى، وأن به كثيراً من الفصول التى تبدو دعيولة مثل الأجزاء المعاصرة بمسائل بلاغية لا تتصل بالموضوع الرئيسى للكتاب (٣).

أما عن كلمة بولييطيكا Poetica التى أطلقها أرسطو على كتابه عن الشعر، فهى فى أصلها اليونانى كلمة مستمدة من فعل Poiein أى ينتج وما دام الشاعر شأنه شأن كل فنان ينتج خلقاً جديداً فإن كلمة Poetica تشير بوجه عام إلى الفنون عموماً - ولقد وضع أرسطو لأول مرة الفرق بين الفعل Action من جهة وبين الصناعة والإنتاج Making فى الإنتاج والصناعة يفرض الصانع الصورة على مادة سابقة فى الوجود لأن الفنان يمكن أن يصور الأشياء على أى نحو شاء سواء على نحو ما هى عليه فى الواقع أو أحسن أو أسوأ مما هى عليه فى الواقع. ووصف الفن بأنه يقع فى مجال الاحتمال لا مجال الضرورة كما يكون العلم.

(١) Discours sur le Poème dra matique.

(٢) أنظر أرسطو طاليس - فن الشعر - ترجمة د. عبد الرحمن بدوى - تصدير ص ٢٦.

(٣) أنظر عطية عامر: النقد المسرحى عند اليونان. ص ١٠٧.

ولا شك أن أرسطو حين ألف هذا المؤلف العظيم إنما كان تحت بصره نماذج من الأدب والشعر اليوناني كانت قد بلغت أوج إزدهارها ولعل أهم ما قد استقرأه وألهمه هو هذه الملامح الهوميرية والتراجيدية الاتيكية والكوميديا. فلا عجب أن دار اهتمامه حول موضوع رئيسي في الكتاب هو الشعر الدرامي والشعري.

وإذا كانت أهمية هذا الكتاب بالنسبة للنقد الأدبي واضحة كل الوضوح فإنها لا تقل من الناحية الفلسفية أهمية لما تقدمه من إيضاحات لفلسفة أرسطو عموماً، بل إن محاولة فهم هذا الكتاب منزلاً عن باقي أجزاء فلسفة أرسطو كثيراً ما يؤدي إلى التورط في أخطاء كثيرة في شرح أفكار أرسطو في الفن.

فعلى ضوء فلسفة أرسطو انتهى تنوعى البحث دائماً عن الغاية انتهى أرسطو إلى القول بأن غاية التراجيديا هي حدوث التطهير *Catharsis*. وتفسير هذه النظرية لا يفهم بالتالي على ضوء نظريات أرسطو الأخلاقية التي ترى الفضيلة في حالة إتران واستبعاد للميل المتطرفة، بل إن تركيزه على الفعل *Action* أو الحكمة العقدة *Plot* كمحور للتراجيديا إنما يرجع أيضاً إلى نظريته إلى الأشياء في تحركها نحو تحقيق صورها الكاملة. فالذي يظهر لنا حقيقة الشخصية إنما هو فعلها كما تزهو لنا حقيقة أى شيء من خلال تصرفاته لأن الصورة هي دائماً علة فاعلة في نطاق فلسفة أرسطو الدينامية.

وحاجة التراجيديا إلى الوحدة العضوية هي كحاجة أى كائن إلى الصورة التي تلعب عليه الوحدة والكمال على حد تعريفه للصورة بأنها مبدأ الوحدة في الكائن الحي.

ونظريته في المعرفة العلمية التي تبغى الوصول إلى الكلي الذي يفسر لنا الجزئيات هو مصدر رأيه في الشعر وما ينبغي أن يكشف عنه من حقيقة كلية تجعله أقرب إلى الفلسفة من التاريخ.

وقد تضمن كتاب الشعر لأرسطو نظريته في المحاكاة وأنواعها ونظرية في التراجيديا.

أما حديثه عن طبيعة الفنون الجميلة فيمكن أن نرجع فيه إلى كتاباته الأخرى وخاصة إلى الفصل الثامن من كتاب السياسة الذي تحدث فيه عن الموسيقى وإلى كتاب الخطابة وعلى العموم فقد اتخذت الفنون الأدبية عند أرسطو محل الصدارة وعلى ضوء حديثه عنها يمكن أن نستخلص فلسفته العامة في الجمال الفني، ولتبدأ بنظريته في المحاكاة.

يرى أرسطو أن فن الشعر قد نشأ فى الإنسان بفضل غريزة طبيعية فيه هى غريزة المحاكاة ويميله إلى الإيقاع فهو يستمد من المحاكاة لذة كما يستمد من الإيقاع لذة - فالشعر عنده هو نوع من المحاكاة. يقول:

ويدو أن الشعر نشأ عن سببين كلاهما طبيعى، فالمحاكاة غريزة فى الإنسان تظهر فيه منذ الطفولة .. وسبب آخر هو أن التعلم ممتع لا للفلاسفة وحدهم بل وأيضاً لسائر الناس وإن لم يشارك هؤلاء فيه إلا بقدر يسير، فنحن نسر برؤية الصورة لأننا نفيد من مشاهدتها علماً ونستنبط ما تدل عليه، كان نقول إن هذه الصورة صورة فلان فإن لم نكن رأينا موضوعها من قبل فإنها تسرنا لا بوصفها محاكاة، ولكن لإتقان صناعتها أو لألوانها أو ما شاكل بها.

وقد بحث أرسطو وسائل المحاكاة فقال:

" إن المحاكاة وسائل مختلفة، فمن وسائل المحاكاة الألوان والرسوم فهذه المحاكاة هى التى تستعمل فى الفنون التشكيلية من تصوير ورسم ونحت وقد تستخدم الصوت كما فى فن الموسيقى وقد تستخدم الإيقاع أو اللغة أو توافق النغم Harmony (الانسجام) نستخدمها مجتمعة أو متفارقة.

فالرقص مثلاً يستخدم الإيقاع وحده، وقد يستخدم الإيقاع والانسجام فى الناي والصفر والضرب بالقيشارة أو قد تستخدم اللغة وحدها كما فى محاورات أفلاطون أو محاكاة Mimes سرورفون وأكسيرجوس. ومن الفنون ما يستخدم جميع هذه الوسائل مجتمعة مثل الدثورامبوس (وهو الشعر الذى كان يغنى فى أعياد باعوس إله العمر بواسطة جولة من السكارى وعنه نشأت التراجيديات) والنوموس nomos وهو نوع من اللحن لإنشاد نصوص مأخوذة من الملاحم ثم أطلق فيما بعد على تأليف للحوقة من غير فقرات، والمأساة الملهة.

ولا يرى أرسطو أن مجرد إتقان الوزن يكون شعراً فقد يكتب عالم قصيدة بالوزن فى شرح الطبيعة مثل أنبادوقليس فلا يكون شاعراً، وقد يخلط الشاعر بين مختلف الأوزان ويخل مع ذلك شاعراً كما فعل خيريمنون فى قصيدته "تطورس".

أما عن موضوع المحاكاة فهو أخلاق البشر أو أفعالهم المظهرة لهذه الأخلاق والشاعر إن أن يصور الشخصيات أحسن مما هى فى الواقع أو أسوأ مما هى عليه فى الواقع أو كما هى عليه أم

عبارته القائلة بأن الفن يحاكي الطبيعة فلا تعنى كما يبدو لأول وهلة أن على الفنان أن ينقل ما يرى في الواقع نقلاً حرفياً إنما المقصود هنا هو عملية الخلق للكائنات تامة الصورة يكونها الفنان حين يضيف على المادة التي يستعملها صورة وشكلاً.

ونقطة الطبيعة Nature لا تعنى في فلسفة أرسطو مجموع الكائنات المكونة للعالم الطبيعي بل القوة الباطنة المحركة للكائنات حركة تلقائية تنشأ بها كمال صورها والفن حين ينشد تحقيق هذه الصورة إنما يحاكي الطبيعة بل هو يكمل الطبيعة، وإذا قصرت الطبيعة في تحقيق الصورة أمكن للفن هنا أن يدخل فيحقق ما فشلت الطبيعة في تحقيقه على نحو ما يفعل الطبيب حين يتدخل بفنه ليحقق للمريض النصحة إذا فشلت الطبيعة في تحقيق هذا الأمر^(١).

فالفن يبحث دائماً عن المثل الأعلى لا يحاكي الطبيعة كما هي عليه بل يتجاوزها إلى النموذج ومن هنا فقد قرب أرسطو ما بين الشعر والفلسفة يقول: إن مهمة الشاعر ليست في رواية الأمور كما وقعت فعلاً بل رواية ما يمكن أن يقع، والأشياء الممكنة: إما بحسب الاحتمال أو بحسب الضرورة. ذلك أن المورخ والشاعر لا يختلفان بكون أحدهما يروي الأحداث شعراً والآخر يرويها ثراً. فقد كان من الممكن تأليف تاريخ هيرودوتس نظماً ولكنه كان سيفشل مع ذلك تاريخاً سواء كتب نظماً أو ثراً، وإنما يتميزان من حيث كون أحدهما يروي الكلى بينما التاريخ يروي الجزئى^(٢).

وكما يكون الشعر محاكاة تكون كذلك الموسيقى، لكنها في الواقع محاكاة أقرب إلى التعبير لما تتطوى عليه من قدرة على تصوير الإنفعالات النفسية وإثارتها، وهي لا تعبر عن الانفعالات بحسب بل أيضاً عن الخلق والأفعال، والإيقاع فيها يعبر عن حركة النفس أما اللغة التي كانت تصاحب الموسيقى في الغناء فإنما تعبر عن المضمون يقول أفلاطون بهذا الصدد: إذا انفتحت اللغة صعب تفسير معاني النغم والإيقاع وبشبه أرسطو مفعول الموسيقى في إثارة الانفعالات النفسية بمفعول الدواء في شفاء الجسد. يقول^(٣):

^(١) Arist. Phys II 8., 199 a-15. Pol. 1337 a.

^(٢) Poet., 9, 1451.

^(٣) Arist. Pol. 8 1340.

من الواضح أن نفوسنا تتأثر بالموسيقى ولنا مثال لذلك فى موسيقى أولمبوس التى تهز مشاعرنا وتؤثر فى نفوسنا، وإننا لنجد فى الايقاع والنغم تعبيراً حقيقياً عن الغضب والليونة والشجاعة والاعتزان وأضداد هذه الصفات، وللأنغام الموسيقية قدرة على التعبير عن المعلق فى الواقع وفى هذه التفرقة يتكون الفرق بين المأساة والمنهاة فالمأساة تظهر الناس أحسن مما هم فى الواقع أما المنهاة فتظهرهم أسوأ. يقول :

" يحاكي الشعراء إما من هم أفضل منا أو أسوأ، أو مساوون لنا، شأنهم شأن الرسامين فان بوليجنوطوس مثلاً كان يصور الناس غيراً من واقع حالهم وبأوسون أسوأ مما هم عليه وديونيسيوس كما فى الواقع ... وفى الرقص والعزف بالناي والقيثارة قد تقع أيضاً هذه الفروق. وكذلك فى النثر والشعر غير المصحوب بالموسيقى: فهو ميروس يصور أشعاصه أعلى مما هم فى الواقع وكليوفون يصورهم كما هم وهييجيمون الثاسوس أول مؤلف للباروديات ونيقوخاريس مؤلف "الدايلاذة". كلاهما يصورهم أحسن مما هم فى الواقع. وهذا الاختلاف يوجد أيضاً فى الديورمبوس والنوس ففيهما يمكن تصوير الناس على نحو ما فعل طيوثاوس وفيلوكسافس فى القلوقلفاس. وهذا القارق بعينه هو الذى يميز المأساة عن المنهاة فهذه تصور الناس أدنياء تصورهم أعلى من الواقع^(١).

أما عن أسلوب المحاكاة فحده القصص الذى يستعمل منها الرواية أو القصة كما كان يعمل هوميروس ومنه الدرامى أو المسرحى الذى يتحدث فيه الشاعر بلسان شخصياته.

وقد فضل أفلاطون النوع الأول، وذم النوع الثانى لأن الشاعر المسرحى يملون بلسون الشخصية التى يلبسها ويتحدث بلسانها وقد خص هذا النوع من الشعر بصفة المحاكاة لمذمومة التى تنقل الواقع.

أما أرسطو فقد عمم فكرة المحاكاة على كل أنواع المعلق الفنى ولم يشترط فى الفن ضرورة أن تكون الموضوعات المحاكية موضوعات عقلية أو جميلة لأن محاكاة بعض الأشياء لقييمة قد تكون محاكاة جميلة.

غير أنه لم يذهب فى تفسيره للمحاكاة إلى حد القول بمحاكاة الواقع كما هو أوالطبيعة على نحو ما هى عليه. بل للشاعر أن يستعمل الصور المتذكرة والمتخيلة وعليه أن يخلق من كل هذه الأخييلة ارتباطاً مقنعاً بحقيقتها. وفى هذا المعنى يقول أرسطو عبارته المشهورة.

(١) انظر د. عبد الرحمن بدوى الشعر لأرسطو ص ٨.

"ينبغي أن نفضل المستحيل المحتمل على الممكن الذي لا يقبل التصديق"^(١) وهى تختزن فيما بينها اختلافاً يودى إلى اختلاف إستجابة السامعين فمثلاً نجد أن الموسيقى الليدية تثير الحزن والكتابة. والدورية لها تأثير متزن، أما الفريجية فتثير مشاعرنا الحماسية، وينطبق هذا التأثير أيضاً على الإيقاع Rhythm فلبعض الإيقاعات تأثير سكوني ولبعضها الآخر تأثير حسن ولغيرها سئ إذ أن العلاقة وثيقة بين النغم والإيقاع وبين حال النفس.

أما الناي فهو لا يعبر عن الخلق بقدر ما يعبر عن الانفعال ويجدر أن يستعمل فى تحقيق التطهير أكثر ما يستعمل فى التربية والتعليم.

ينبغي أن نستخدم كل أنواع النغم ولكن كل فيما يناسبه، فستستخدم المعبر عن الخلق فى الأغراض التربوية، أما المثيرة للانفعالات كالخوف والشفقة والموسيقى الدينية فهى تستحوذ على بعض الناس فتشفيهم كما تشفى العقاقير المرضى. ويكون تأثيرها أشد على من هم بطبيعتهم مرهفى الاحساس أو محولن أو عاطفين.

ويثير أرسطو مشكلة شغل بها فلاسفة الجمال المحدثون واثارها كانت وشوبنهاور وهيجل وذلك حين تسأل لم تعنى الانغام والإيقاعات بالقدرة على التعبير عن الميول العقلية ولا يكون للألوان ولا للألوان ولا للروائح هذه القدرة؟ — يقول لأن فى الموسيقى حركة فهى أشبه بفعل النفوس، والحركة تعبر عن الطبع أما اللون واللون فهى لهما القدرة. ويقول إن الإيقاع يحدث فى النفس راحة لأنه ينطوى على حساب محدود وفيه نظام واطراد وهذا مشاهد حتى بالنسبة للأطفال^(٢).

أما المحاكاة فى الفنون التشكيلية فلا تصل فى قدرتها على التعبير عن أحوال النفس الإنسانية إلى ما يمكن للموسيقى وللشعر أن يصلا إليه، وإن كانت بما تظهره من تناسب يلائم النفس الإنسانية قادرة على التعبير عن اتزان النفس وتناسيها الباطنى.

يقول بهذا الصدد: إن سرورنا بصورة معينة يفترض اعجابنا بأصل الصورة، ولا يمكن لكل الحواس أن تقدم لنا تمثلات واضحة representation فاللمس والدوق لا يبلغان هذه القدرة، أما البصر فيمكنه القيام بهذه المهمة، وإن كانت الأشكال والصور لا تمثل تمثيلاً كاملاً لأنها علامات

^(١) Arist. Poet. 24, 1050.

^(٢) Arist. Problems 29-30.

يرمز دالة على الميول كما تدل السمات البدنية على الميول النفسية، ولذلك ينبغي في التصوير ألا يدرس الأطفال باوسون Pauson بل الأفضل لهم أن يدرسوا بليخوتوس Polygnotus وباقى مصوريين والمثاليين الذين اتقنوا تصوير المخلوق^(١)

ولم يتوسع أرسطو في الحديث عن النحت وإن لم يغيب عن ذهنه ما كان معروفاً لدى الكتاب المعاصرين له من أن التماثيل اليونانية إنما كانت تعبيراً عن حركات الرقص القديم فهي تعبر عن لحظة واحدة من الزمان تثبت الحركة عندها. واغفال أرسطو الحديث عن العمارة يدعو إلى التساؤل. ولكن يبدو أن فن العمارة قد ظل في رأى أرسطو أقرب إلى الفنون النافعة منه إلى فنون المحاكاة فإن كانت فيه محاكاة فهي ليست محاكاة الحياة الإنسانية.

أما عن فن الشعر وهو الفن الذى كرس له أرسطو كل جهوده فقد عده نوعاً من المحاكاة غير أنه لم يهمل تأكيد الوزن والإيقاع إذ عرف الشعر التراجيدى بأنه لغة مزينة مجمل.

وعنى أرسطو بالبحث فى أصل نشأة الشعر عند الإنسان، فأرجعه إلى غريزة المحاكاة. يقول بهذا الصدد إن المحاكاة غريزية فى الإنسان وتظهر فيه منذ الطفولة، والناس يحدون لذة فى المحاكاة كما يستمد الإنسان لذة أيضاً من الإيقاع.

أما عن شعر المأساة فقد نشأ عن ترانيم مديح الآلهة أو شعر "الدثورامبوس" أما عن الملهاة فقد نشأت من أغاني القرية.

ويرجع الفضل فى تطور التراجيديا إلى أسخيلوس أول من رفع عده الممثلين من ممثل واحد إلى اثنين وقلل من أهمية الكورس وجعل للحوار المكانة الأولى ثم جاء سوفوكليس فرفع عددهم إلى ثلاثة ممثلين وأمرهم برسم المناظر. أما الملهاة فلم تكن الدولة تعترف عليها ومن هنا فقد كانت المعرفة بكتابتها أشد غموضاً. وهى عموماً محاكاة لأردل الناس لا فى كل نقيصة فيهم بل فى الجانب الهزلى الذى هو نوع من القبيح إذ الهزلى نقيصة بغير إيلام ولا ضرر.

أما الفرق بين الملحمة والمأساة فيرجع إلى أن الملحمة رواية ويجوز لها أن تطول أكثر من دورة شمسية واحدة.

(١) Arist. Pol. 8. 5.

أما عن تفاصيل حديثه عن المأساة فهو محور كتاب الشعر وموضوعه الرئيسي وهذا يقتضى أن نقدم تعريفه لها وشرحه لحقيقتها.

ب : المأساة تعريفها وأجزاؤها

ويعرف أرسطو المأساة بقوله : المأساة هي محاكاة لعمل جدى كامل ذى طول معين بلغة مشفوعة بألوان من التزيين يرد كل منها على انفراد فى أجزاء العمل نفسه وبأسلوب درامى (مسرعى) لا قصصى وتثير حوادثها الشفقة والنعوف لتحقيق التطهير من حدة الانفعالات ^(١) .

وعناصر المأساة بناء على التعريف هي ستة: العقدة والشخصية والفكرة واللغة والفناء والمنظر. أما أهمها فهى العقدة، وقد جرى ترجمة كلمة PLOT العقدة بالفاظ متعددة فهى الحكاية أو هي موضوع ولكنها تمثل فى المسرحية العقل الذى يحاكي واقع الحياة وهى فى كل الأحوال العنصر الرئيسى فى التراجيديا وأهم عناصر المسرحية لأنها تصوير لفعل يجرى وترباط الأحداث حوله. ويشترط أرسطو أن يكون لهذا العمل وحدة عضوية بحيث يكون له بداية ووسط ونهاية وحجم محدد إذ الجمال كما يقول فى العظم وفى النظام، فوحدة الموضوع عنده أشبه بوحدة الكائن. الذى يستحيل حذف جزء من إضافة جزء إليه بغير إخلال بهجمال هذا الكائن وإلى وحدة الفعل التى أكدها أرسطو هنا أضاف النقاد الكلاسيكيون وحدتى الزمان والمكان — وفى الفعل أيضاً يستمد إسم الدراما المشتق من كلمة Dran أى يعمل، مما يؤكد ضرورة أن يدور موضوع التراجيديا حول فعل معين.

والموضوع الرئيسى أو العقدة يقضى أن تعرض ما يمكن أن يحدث وفقاً للاحتمال ^(٢) أو الضرورة. والمحمّل هو ما يقع فى أغلب الأحيان والضرورى هو ما يمكن أن يقع بشكل آخر . والاختلاف بينهما ليس إلا اختلافاً فى الدرجة ومعنى هذا أنه ينبغى أن يكون فى ارتباط الأحداث منطق يقع المشاهد بحيث يعتمد عما لا يقع المشاهد ومن هنا فقد فضل المستحيل المحتمل على الممكن الذى لا يقبل التصديق فما لا يمكن حدوثه فى العالم الواقعى يتحول بخيال الشاعر وقوة إقناعه إلى مقنع وبناء على هذا القانون فإن المصادفة فى الشعر تصبح موطن ضعف فى التأليف لأنها لا تتفق والقوانين الطبيعية ولأنها تبدو غير مرتبطة بعمله أو بسبب معقول فمن هذه الجهة وصف الشعر أنه أكثر فلسفة من التاريخ، فالشاعر يعلو على الطبيعة ولكنه لا ينبغى له أن يعارضها.

^(١) Arist, Poet., 1449 b.

^(٢) Le vraisemblable et le necessaire.

ومن العقد ما هو بسيط وما هو مركب أما البسيطة فهي التي يحدث فيها تغيير في مقدرات بطل غير مصحوب بانقلاب أو بانكشاف، ولكي تكون المأساة كاملة يشترط أن يحدث الانقلاب أى تغيير الحال من الحسن إلى الأسوأ أو بالعكس إما بالإنكشاف أو التعرف فهو الانتقال من الجهل إلى المعرفة كما حدث لإوديبوس فعلاً فى مسرحية أوديب ملكاً لسوفوكليس.

أما عنصر الشخصية "Character" فهي تكون المكانة الثانية من حيث أهمية عناصر التراجيديا، وقد اثار نقاشاً حاداً بين النقاد. وأخذ كثير من النقاد على أرسطو تقديمه العقدة على الشخصية غير أن وجهة نظر أرسطو تتضح أكثر إذا ما ذكرنا أن العقدة هي التي تقدم الشخصيات في فعلها وهي التي تبرز إمكانياتها فتحولها من حالة القوة إلى حالة الفعل.

ويشترط أرسطو أن تظل الشخصية ثابتة غير متضاربة متماسكة الصفات أى منطقية مع نفسها.

وللشاعر أن يدخل من عياله ما يحمل به الشخصية.

أما عن البطل التراجيدى فيصفه أنه لاشرير كل الشر ولا هو فاضل تماماً، وهو يسقط في الشقاء لاسبب طبعه الشرير أو فساده الخلقى وإنما نتيجة خطأ لضعف إنساني فيه.

وبهذا يمكن أنه يثير الشفقة والوعوف معاً. كما أن المآسى التي تقع في نطاق العائلة الواحدة كأن يقتل أخ أخاه تكون أشد تأثيراً مما لو وقع الأمر بين عدو وعدو فإنه أمر لا يستثير الرحمة.

أما عن الأفكار ideas فهو ما تعبر عنه الشخصيات من أفكار. واللغة أو العبارة هي التعبير عن الفكرة بالألفاظ سواء بالثر أو بالشعر ويشترط ضرورة مطابقة اللغة للشخصية، أما عن عنصر الغناء فقد كان يلعب في التراجيديا القديمة دوراً هاماً وهو من أهم العناصر الممتعة التي نص عليها أرسطو في تعريفه للتراجيديا وكان على الشاعر أن يؤلف الموسيقى المصاحبة لغناء الحوقة. وقد أخذ أرسطو على يوريپيدس أنه استعان بأيقون بن سوفوكليس في تأليف موسيقى سيئة ولم يؤلفها بنفسه. أما عن النظر فهو أقل عناصر التراجيديا أهمية إذ يمكن أن تتأثر بالمأساة وبغير تمثيل أو إخراج مسرحي.

وقد رد أرسطو فضل الملحمة على المأساة إلى أن الملحمة تخاطب المثقفين في حين تخاطب المأساة عامة الشعب وقد لحأ إلى استعمال الحركات التمثيلية واللغة العامية كما إن المأساة قد تستغنى عن التمثيل بالقراءة.

غير أن الغاية المنشودة من التراجيديا هى إحداث ما أسماه بالتطهير Catharsis الذى تحدثه التراجيديا فى النفس الإنسانية بواسطة إنفعالى الخوف والشفقة.

وقد أثارت نظرية أرسطو فى التطهير كثيراً من المناقشات فى تفسير المقصود بها. ومما لاشك فيه أنها لفظة تداولت فى المصطلح الطبى والمصطلح الدينى قبل أن تتخذ مكانتها فى المصطلح الفنى، فالتطهير فى الطب يعنى عملية تطعيم بنفس المادة أو المزاج الذى يسبب ألماً فى الجسم لتحقيق مناعة معينة، وبهذا المعنى يمكن أن يكون التطهير الناتج عن مشاهدة التراجيديا هو إحداث عملية توازن نفسى عن طريق إنفعالى الشفقة والخوف فتطلق الزائد منها أو توقظ الساكن منه.

أما المعنى الدينى فقد كان واضحاً فى طقوس الديانة اليونانية. وقد ذكر أرسطو هذا النوع الناتج عن التطهير بواسطة الموسيقى الدينية فى كتابه السياسة فذكر ما تحدثه الموسيقى من حالات من الجنون العورفى يعقبها تطهير وهدوء. فالموسيقى بما تثيره من حماس enthousiasm تثير نوعاً من الحماس الدينى religious frenzy نحده فى الألحان المقدسة الدافعة إلى الهوس العورفى، يعقبه شفاء وتطهير. وكذلك الحال بالنسبة لمن يتأثرون بانفعالى الشفقة والخوف والانفعالات المماثلة تحدث لهم تجربة من نفس النوع فجميعهم يتطهرون بنفس الطريقة فتهدب نفوسهم وتتهيج.

فانغام التطهير تحدث لذة عاصية وعلى هذا النحو ينبغى على مؤلفى موسيقى المسرح أن يسلكوا، ولما كان جمهور النظارة يضم صنفين من الناس: الصناع والعمال إلى جانب الأحرار والمثقفين فينبغى أن نراعى فى تأليف الانغام ما يعيد لطبايعهم المنحرفة الإتران. ويسمح للمؤلفين أن يختاروا الموسيقى المؤثرة على هذه الطبائع وهى فى الواقع أنغام تختلف عن الانغام التى تختارها لتربية النشى، والتى غايتها التوجيه إلى الفضائل الأخلاقية ومثالها الموسيقى الدورية، أما الموسيقى التى تودى إلى الإنفعال فهى الموسيقى الفريجية وآلتها هى الناي وهى تماثل شعر الديثورامبوس المعروف بأن أصله فريجى ولا يمكن لشاعر أن يولف ديثورامبوس على وزن دورى؛ ولذا فقد فشلت محاولة فيلوكسينوس Philoxenus إذ حاول أن يكتب ديثورامبوس إحدى المسرحيات على وزن دورى، وانتهى إلى ضرورة الرجوع إلى الوزن دورى⁽¹⁾.

⁽¹⁾ Arist. Pol. 1342.

ولعل في هذا الحديث الذى ذكره أرسطو فى نهاية كتابه السياسة عن التطهير فى الموسيقى ما يوضح فكرته فى التطهير التى عرفت عنه فى كتاب الشعر، فمن الواضح أن اللذة الجمالية المستمدة من فن التراجيديات أشبه باللذة التى نستمدّها من الألحان المقدسة ذات التأثير الدينى أو من الموسيقى الفريجية العنيفة لشعر الديوثورامبوس.

وهى لذة جمالية لا شك فى هذا لكنها من نوع خاص فى التراجيديات إذ صورها بأنفعال الشفقة والخوف: الشفقة على أبطال التراجيديات إذ يسقطون فى الشقاء والخوف على مصيرنا أو قد يكون الخوف من موضوع التراجيديات والشفقة على الأبطال إذ يقعون فى هذا المصير.

وقد أثر أرسطو ألا تتولد الشفقة والخوف عن المنظر المسرحى بل عن ترتيب الأحداث المسرحية. فالحكاية يجب أن تولف على نحو يجعل من يسمع وقالعها يفرح منها وتأخذ الرحمة بصراعها وإن لم يشهدها كما يقع لمن تروى له قصة أوديسوس ... أما أولئك الذين يرومون عن طريق المنظر المسرحى .. أن يثيروا الرعب الشديد لا الخوف، فلا شأن لهم بالمأساة لأن المأساة لا تستهدف جلب أية لذة كانت بل اللذة الخاصة بها^(١).

على هذا النحو حدد أرسطو اللذة الجمالية المتولدة عن التراجيديات وقد استطاع أن يوجه الفكر الجمالى توجيهاً جديداً مختلفاً عما ذهب إليه أفلاطون بهذا الصدد ففى حين رأى أفلاطون فى الانفعال الناتج عن تذوق الفنون أثراً ضاراً بإتزان النفس أكد أرسطو أن لهذا الانفعال أثراً صحياً وعلاجاً لها.

ومع أن أرسطو لم يستبعد الأثر الأخلاقى أنه مع ذلك قد استطاع لأول مرة أن يفرق بين النقد الأخلاقى الذى يوظف الفن لخدمة الغايات الأخلاقية والتأمل الفلسفى وبين النقد الجمالى الذى يقيم الفن بما يحققه من إشباع للبهجة الجمالية.

ولقد نجح أرسطو فى تحقيق التوازن فى تأكيده للجانب التربوى فى الفن حين وضع أثر الموسيقى والتصوير فى تربية النشئ عندما تعرض لتربية المواطنين فى كتاب السياسة. وفى الوقت نفسه كان من أكثر الفلاسفة إحتفاءً بتنمية التذوق الجمالى كعامل أساسى فى تربية المواطن وتكوينه التكوين اللائق بالإنسان. يقول^(٢):

^(١) Arist. Poet. 1453.

^(٢) Arist, Pol. 1338.

إن تعليم الشيء الرسم والتصوير لا يقتصر على تزويدهم بالقدرة على تقدير قيم السلع التجارية بل لتنمية قدرتهم على ملاحظة الجمال في الأشياء. إن الغاية التي كان أرسطو ينشدها من الفن لم تكن دائماً تحقيق القدرة على حسن التصرف في الحياة العملية فحسب وإنما هو أيضاً إشباع للحس الجمالي وهي الغاية التي أكدها بالنسبة لفن المسرح بوضوح ثم عممها على باقي الفنون على السواء^(١).

وقد بذل الكتاب الفلاسفة العرب مجهودات كبيرة في فهم وترجمة كتاب الشعر لأرسطو فقد ترجمه أبو بشر متى بن يونس القناني عن السريانية وعرفوا هوميروس وذكروا باسم هوميروس ولكنهم لم يترجموا شعر اليونان ولا مسرحهم في أوج عصرهم الذهبي للترجمة بل عسوا في المقام الأول بترجمة العلوم والفلسفة والمنطق - واستطاع الجاحظ أن يعبر بصديق عن هذا القصور عند العرب في ترجمة الشعر بقوله: "الشعر لا يستطيع أن يترجم ولا يحوز عليه النقل وإلا تقطع نظمه وبطل وزنه وذهب حسنه وسقط موضع التعجب فيه"^(٢) وهكذا سبق الجاحظ أحدث ما وصل إليه فلاسفة الفن في العصر الحديث وعلى رأس هؤلاء سارتر الذي رأى في الشعر فنا يقوم على الإحساس بوقع الكلمات من حيث شكلها وصداها لا من حيث المعنى وحده.

ولقد عرف القناني كتاب أرسطو في الشعر ولخصه في رسالة في قوانين صناعة الشعر - وكذلك قدم ابن سينا تلخيصاً للكتاب والمرجح أنه قد اعتمد على ترجمة منقولة عن السريانية غير ترجمة أبو بشر متى بن يونس القناني وبالإضافة إلى هؤلاء عنى ابن رشد بتلخيص كتاب الشعر وحاول في هذا التلخيص تطبيق قواعد أرسطو على الشعر العربي بعد أن وحد بين التراجم والمدمع وبين الكوميديا والهجاء الأمر الذي أدى إلى كثير من الغموض واللبس^(٣).

^(١) cf. S. H. Butcher. Aristotle Theory of poetry and Fine Arts. Dover Publication. 1951.

^(٢) الجاحظ : الحيوان.

^(٣) انظر: فن الشعر: ترجمة د. عبد الرحمن بدوي تصدير ص ٥٠ وكتاب أرسطو طاليس في الشعر نقل أبي بشر متى بن يونس القناني من السرياني إلى العربي تحقيق وترجمة د. شكرى محمد عياد دار الكتاب العربي سنة ١٩٦٧.

وقد استطاع حازم القرطاجنى أن يصل إلى آراء فى غاية الأهمية عن الشعر ومما توصل إليه تفرقه بين الشعر العربى وقد رأى أن الشعر اليونانى يقوم على انخىال والأساطير فى حين أن الشعر العربى يروى ما يقع^(١).

وإذا كانت القواعد والتقاليد قد غلبت على الشعر العربى لعصور كثيرة فإن ذلك يرجع إلى ما ساد هذه العصور من جمود جعلت الصنعة تغلب على التجديد والانطلاق الذى تميزت به عصور النهضة ولعل مرجع ذلك أن الشعر كان عند العرب كما يقول ابن خلدون ديواناً لأخبارهم وحكمهم وشرفهم والشعر هو الجزء المنظوم من علم الأدب، أما الجزء الآخر فهو النثر^(٢).

وكان للموسيقى عند فلاسفة العرب مكانة تدنو من مكانة الشعر أدخلوها ضمن علوم التعاليم وذكرها الفارابى فى كتابه إحصاء العلوم فقال "إنها العلم الذى تعرف به صناعة الألحان" وبرز الفارابى فى هذا الفن وروى ابن خلكان أنه مخترع الآلة المسماة بالقانون^(٣) كذلك ألف الفارابى كتاب الموسيقى الكبير وأهداه للوزير أبى جعفر بن القاسم الكرمى.

ويتضح مما سبق أن أقوال الفلاسفة والمفكرين عن الفن لم تكن تكون علماً أو فرعاً خاصاً من فروع الفلسفة وإنما كانت متضمنة فى أبحاثهم الخاصة بنقد الشعر والأدب أو فى ثنايا كتاباتهم عن فن الموسيقى.

(١) حازم القرطاجنى ونظريات أرسطو فى الشعر : تحقيق وترجمة د. عبد الرحمن بدوى. من كتاب الدكتور

طه حسين فى عيد ميلاده السبعين القاهرة سنة ١٩٦٢.

(٢) ابن خلدون - المقدمة.

(٣) وفيات الأعيان ج ٤ ص ١٠١.

فن الشعر^١

الفقرات من ١٤٤٧ - ١٤٥١

١ - إن موضوع بحثنا هو الشعر وعن طبيعة العقدة Plot إذ أردنا للشعر أن يبلغ مبلغ الجودة. وكذلك عن أجزاء الشعر وعن أى موضوع آخر يتصل بهذا المبحث ، ولنتبع الطريق الطبيعى فنبداً بالمبادئ الأولى ...

إن شعر السلاحم وشعر التراجيديا وكذلك الكوميديا، والشعر الديثورامى وأكثر الصفر فى النأى واللعب على القيثارة كلها بوجه عام أنواع من المحاكاة. ولكنها تختلف عن بعضها من ثلاثة جهات، فإما باختلاف وسائل المحاكاة، أو باختلاف موضوع المحاكاة أو بطريقة المحاكاة فكما أن من الناس من يحاكون ويمثلون الأشياء بواسطة الألوان والأشكال، ومن الناس من يحاكونها بواسطة الصوت، فكذلك يكون الأمر بالنسبة لمجموعة الفنون التى سبق أن ذكرناها، فإنها تستخدم المحاكاة بواسطة الایقاع Rhythm واللغة Language والوزن Harmohy.

أما كل منها على انفراد أو بها مجتمعة فالایقاع والوزن يستعملان فى الصفر فى النأى واللعب على القيثارة، وكذلك فى الفنون الأخرى التى على شاكلتها مثل صفر الرعاة - والایقاع وحده بغير وزن يستخدم فى الرقص ويحاكى الرقص المخلق سواء فى فعله أو فى انفعاله بواسطة الحركات الایقاعية.

وهناك فن آخر يحاكى بواسطة اللغة سواء كانت تقرأ أو شعراً، فإذا كانت شعراً فهو بواسطة جنس واحد من الأعاريض أو جملة أعاريض Metres.

.. وموضوعات المحاكاة هى أفعال البشر ولما كان البشر الذى يحاكيهم إما أحسن مما نحن عليه أو أسوأ أو كما نكون، فكذلك نجد فى فن التصوير أن بوليغيتوس يصور الناس خيراً مما هم، وبأوزون يصورهم أسوأ مما هم وديونيسيوس يصورهم كما هم. وكذلك فإن هذه الاختلافات توجد أيضاً فى الرقص وفى الصفر بالنأى واللعب على القيثارة كما توجد فى الكلام المثور والشعر الذى لا تصاحبه الموسيقى.

^١ انظر الترجمة الكاملة للكتاب فى كتاب اوسطو طاليس فى الشعر ترجمة د. عبد الرحمن بدوى النهضة

فهو مبروس مثلاً يصور الناس خيراً مما هم و كليفون يصورهم كما هم "وهيخيمون الثانى" الذى كان أول من اخترع المساحر **Parodies** ونيقوخايس مؤلف الدلياد **Deliad** يصورهم أسوأ مما هم.

٢ - ومن الواضح أن للشعر على العموم مصدرين وأنهما يرجعان إلى الطبيعة الانسانية وأن المحاكاة فطرية فى الانسان منذ الصغر والانسان يختلف عن سائر الحيوان بأنه أكثر المخلوقات قدرة على المحاكاة وأنه يتعلم أول ما يتعلم بطريق المحاكاة.

ولا يقل عن ذلك عمومية اللذة المستمدة من موضوعات المحاكاة ودليل ذلك يظهر بالتجربة من أننا نلتذ بالنظر إلى العصور البالغة الدقة للأشياء حتى التى تتألم لرؤيتها، مثل ذلك أشكال الحيوانات القبيحة والحث الميتة، وسبب ذلك مرة أخرى هو أن التعلم لا يسر الفلاسفة وحدهم بل سائر الناس أيضاً وإن كانت قدرتهم على ذلك محدودة.

٣ - ولنرجع الكلام عن الشعر ذى العروض السداسية **Hexameter** وعن الكوميديا ولتحدث مما سبق هذا التعريف.

فالتراجيديا هى محاكاة فعل جليل كامل بذاته وله حجم معين بلغة متمعة وبشكل درامى فيه تمثيل أفعال وليس بشكل قصصى وتتضمن أحداثاً تثير الشفقة والوعوف لتحدث تطهيراً **Catharsis** لهذه الانفعالات.

ومعنى اللغة المتمعة هو أنها لغة تتضمن إيقاعاً ووزناً وغناء، وأن أجزائها منها هو موزون ومنها ما يتم بالغناء.

وتشمل التراجيديا على ستة أجزاء هى: العقدة (أو القصة) **Plot** والشخصيات **Characters** والعبارة **Diction** والفكر والمنظر والغناء.

فوسائط المحاكاة اثنان من هذه الأجزاء وجزء واحد يكون طريق المحاكاة وثلاثة أجزاء هى موضوع المحاكاة، وليس بعد ذلك شئ.

وأهم هذه الأجزاء الستة هو تركيب أحداث القصة، فالتراجيديا ليست محاكاة للأشخاص بل للأفعال والحياة والسعادة والشقاء والسعادة هما فى الأعمال.

٤ - وإذا قد انتهينا من التمييز بين الأجزاء، فلنبحث كيف تكون القصة أو العقدة لأنها أعظم عناصر التراجيديا.

ولقد سبق لنا القول إن التراجيديا هي محاكاة فعل كامل تام وله حجم معين والتمام الكامل هو ما له مبدأ ووسط ونهاية ، والمبدأ هو ما لا يكون بعد شيء آخر ولكن شيئاً آخر يكون ويحدث بعده على النحو الطبيعي.

أما النهاية، فهي على العكس ما يكون بعد شيء آخر إما بالطبيعة أو بالضرورة أو في الغالب ولا يتبعه آخر أيضاً، فينبغي إذن في القصص المحكمة ألا تبدأ من أي موضع اتفق ولا تنتهي إلى أي موضع اتفق.

ثم إن الجميل سواء كان في الكائن الحي أو فيما هو مركب من أجزاء لا يتلخص في مجرد ترتيب الأجزاء بل ينبغي أن يكون له حجم معين.

فالحمال يتطلب حجماً معيناً وترتيباً ولذلك فيستحيل وجوده فيما هو شديد الصغر لأن إدراكنا لا يميز ما لا يستند زماناً - كما يستحيل وجوده في الحجم الكبير جداً إذ لا يتم في الإدراك محتملاً ويفقد الناظر إليه الوحدة والكلية.

فكذلك كما أنه ينبغي للأجسام وللأحياء أن يكون لها حجم وأن يسهل النظر إلى هذا الحجم كذلك ينبغي أن يكون للعقدة طول وأن يكون هذا الطول مما يسهل تذكره وعلى العموم نقول أنه فيما يتعلق بالعقدة يكفي فيها الطول الذي يسمح بالتغيير في الشقاء إلى السعادة أو من السعادة إلى الشقاء في حوادث متسلسلة على نحو الامكان أو الضرورة.

٥ - يتضح مما سبق قوله، إن وظيفة الشاعر ليست وصف ما قد حدث بل يمكن أن يحدث على نحو الاحتمال أو الضرورة - فالفرق بين المورخ وبين الشاعر لا يكون لأن الأول يستعمل النثر والآخر النظم إذ يمكن أن تصاغ أقوال هيرودوت في أوزان ولكنها تظل رغم ذلك تاريخاً وإنما يختلفان بأن أحدهما يصف ما قد وقع فعلاً في حين أن الآخر يصف ما يمكن أن يقع ومن هنا كان الشعر أكثر فلسفة من التاريخ ذلك لأن قضايا الشعر أقرب إلى ذكر الكليات في حين أن قضايا الشعر أقرب إلى ذكر الجزئيات.

والكلية هو ما يمكن لنوع من الناس أن يقوله أو يفعله على نحو الاحتمال أو الضرورة وذلك هو ما يحدث في الشعر حين يصنع الشاعر الأسماء للشخصيات.

أما الحزبي فهو مثلاً ما قد فعله ألقبيادس أو ما قد حدث له، وواضح أن ذلك قد جرى في تأليف الكوميديات، فإن الشاعر بعد أن يؤلف القصة على نحو الاحتمال يضع لها الأسماء المناسبة لكن كان الشعراء الأيلامبيوس يقولون الشعر في أفراد من الناس.

أما في التراجيديات فإن الشعراء يتمسكون بأسماء تاريخية ولهذا السبب فإن الممكن هو المقنع ...

على أن من التراجيديات ما يكون فيه إسم من الأسماء المعروفة وتكون سائر الاسماء الأخرى مصنوعة وفيها ما لا يقع فيها إسم من الأسماء المعروفة أصلاً كما في تراجيديا أنيئوس لأجاثون.

ورغم ذلك فهذا لا ينقص من بهجتها، فظاهر مما سبق أنه لا يجب أن يتعلق الأمر دائماً بالقصص المأثورة. لأنها معروفة للقلّة ولكنها تدخل البهجة على الكثرة التي لا تعرفها.

وواضح مما سبق أنه ينبغي على الشاعر أن يكون صانع قصص أولاً قبل أن يكون صانع أوزان لأنه يكون شاعراً بقدر ما يقدمه من محاكاة للأفعال.

وإذا تصادف أن صنع شعراً في أمر من الأمور التي وقعت، فإن ذلك لا يؤثر في كونه شاعراً، إذ لا يمنع أن تكون بعض الأمور التي وقعت متفقة مع قانون الاحتمال والامكان.

الفصل الرابع

الفن والتصوف عند أفلوطين

٢٠٤ - ٢٧٠ م

بعد أفلوطين أشهر فلاسفة اليونان بعد أرسطو. وهناك ما يقرب من خمسة قرون تفصل بينهما كانت حافلة بكثير من الظواهر والاتجاهات الفنية التي أتت بها الحضارة اليونانية الرومانية. ففى ظل هذه الحضارة تطورت العمارة والنحت تطوراً لا مثيل له حتى ليصدق قول من قال "إن أوغسطس تسلم روما من الطوب وتركها من الرعام وتحول ولع ودوميتان بالبناء إلى جنون كجنون ميداس أن يحول كل ما يلمسه إلى تحفة ذهبية. وازدهرت فنون الأدب فى حضارة الرومان فتألفت أسماء فى الشعر والمسرح من أشهرها فرجيليوس وبلاوتس وترنس، بل ظهرت القصة مع أبوليوس Apuleius مؤلف "الحمار الذهبي"^(١).

وإذا كان تاريخ الفن قد شاهد فى العصر الرومانى فترة من فترات التطور والتجديد إلا أن الأبحاث النظرية والفلسفية قد مالت إلى الابتعاد عن التعمق الفلسفى ومالت إلى البحث فى التطبيق العملى وذكر التفصيلات الفنية والتحليل الواقعى. ولعل من خير الأمثلة على هذه الخصائص كتاب الشخصيات لثيوفراستس فقد بعد ثيوفراستس عن منهج أرسطو فى تحليله للشخصية. كان أرسطو يذهب سواء فى كتابه الأخلاق النيقوماخية أو فى كتابه الشعر إلى الأسس والمبادئ العقلية ليفسر على أساسها الشخصيات. كانت الشخصية تفسر ويستدل عليها من خلال العقدة مثلاً فى المسرحية أما عند ثيوفراستس فنجد شيئاً آخر مختلفاً إذا أخذ يعنى بما يكشف عن عبايا النفس الإنسانية عن طريق الأمثلة الملموسة الملاحظة فى الواقع الموضحة للتفصيلات الجزئية. وبعد أرسطو استكمل Aristoxenus وهو أيضاً من أتباع أرسطو من أشهر من جدد فى فلسفة الموسيقى إذ ابتعد عن النظرية الفيثاغورية التى ردت الموسيقى إلى أصول فيزيائية وابتعد عن النظرية المعارضة التى عدت الموسيقى مجرد لذة حسية تعاطب الأذان وذهب إلى نظرية جديدة لا تحدد الموسيقى فى النسب الرياضية بل فى العلاقة الدينية بين الأنغام وبعضها وبحث من وجهة نظر موسيقية خالصة.

^(١) هو لوسوس أبو ليوس من أشهر كتاب اللغة اللاتينية فى القرن الثانى الميلادى اشتهر بالعطفية والفلسفة وروى فى مؤلفه الحمار الذهبى مغامرات رجل تحول حمراً واضطلع على الغريب من أفعال البشر.

ومع ذبول أثر المدرسة المشائية ظهرت الرواقية والأبيقورية، ونعل أهم ما أضافه الرواقيون إلى تاريخ علم الجمال إنما ينحصر في أبحاثهم في النحر والخطابة وقد ترتب على نزعتهم المادية أن وحدوا بين الصوت في الكلمة وبين المعنى وعنوا باللغة باعتبارها الوجه الآخر للفكرة، وقد تأثر بنظرهاهم في الخطابة ديونيسيوس من هاليكارناسوس ومنهم ديوجين الذي كتب عن اللغة وانتبأ عن الألفاظ ومعناها وقدم الشاعر الأبيقوري لوكرتيوس تفسيراً واقعياً لنشأة الغناء فذهب إلى أنه محاكاة لتفريد الطير في الطبيعة وذهب إلى أن الناس قد صنعت آلات النفخ محاكاة لما سمعوه من حفيف الريح بين الأشجار.

كذلك عني شيشرون بالخطابة وله في ذلك رسالة عن العطيب *On the Orator* حاول فيها معارضة آراء سقراط على لسان كراسوس الذي ذهب في هذه المحاورة إلى القول بأن المضمون الجيد وحده لا يكفي في الخطابة وأن للشكل أهمية مساوية للمضمون.

وفي هذا العصر أيضاً كتب هوارس كتابه عن الشعر وكتب فثروفيوس *Vitruvius* عن العمارة *De Architectura* وقد اتفق كلاهما على الرأي الذي يميل إلى تشبيه العمل الفني بالكائن العضوي سواء كان قصيدة من الشعر أو مبنى معمارياً - فكان له في هذا قصب السبق على مدرسة العمارة العضوية ورائدها في العصر الحديث فرانك لويد رايت^(١) وكتب بليني الأكبر^(٢) فصلاً عن تاريخ فن التصوير في كتابه الذي أطلق عليه إسم التاريخ الطبيعي حول عام ٥٠ ق.م شرح فيه أساليب التصوير وتطورها - وفي القرن الأول الميلادي قدم لونجينوس *Longinus* بحثاً عن التحليل *the sublime* رجع في هذا البحث إلى أسس الفلسفة السقراطية الأفلاطونية أشاد فيه بعظمة الروح وأهمية الباطن على الشكل الخارجي ورأى أن المضمون العصب يؤثر في النفس أكثر مما يؤثر الشكل المنمق، ودافع عن نظرية الإلهام الذي ينتهي الذي ينتهي إلى النشوة أو الحذب *ecstasy*^(٣).

وبهذه الآراء قدم لونجينوس تمهيداً لاستطبيق أفلوطين وإن كانت كتابات لونجينوس أقرب إلى النقد الأدبي منها إلى علم الجمال - والواقع أن سيادة النزعة الحسية والمادية في العصر اليوناني الروماني لم تحل دون سريان تيار روحاني يستلهم الأسرار الدينية والنزعات الصوفية التي استمدت من فلسفات وأديان الشرق القديم، الأمر الذي ظهر بوضوح عند أفلوطين ومعاصريه أمثال ديون

^(١) أنظر في هذا كتابنا مقدمة في علم الجمال - الباب الثالث ص ١٥٥ طبعة ١٩٧٦

^(٢) The Elder pieniny's chapters on the History of Art ed. text. Blake and Enless.

^(٣) Longinus, on the Sublime. Part II Setion .

كريستوسم الذي رأى أن أنسب الصور لتمثيل الآلهة هي الصورة الإنسانية واستمر النقاش حول تمثيل الآلهة في الفن هل يجوز في صورة حيوانية أم في صورة البشر. وقد كان هذا الجدل مثار بحث هام في علم الجمال عند كاتب معاصر لأفلوطين هو فيلوستراتوس (١٧٠-٢٤٥) الذي كتب مؤلفاً عن حياة أبولونيوس من تيانا أعاد فيه النظر في فكرة المحاكاة التي كانت عماد نظرية الفن عند سابقه وعنى بنظرية أخرى في تفسير الفن تعتمد على الخيال الخلاق - فذهب إلى القول بأن المحاكاة تلتزم بما يقع تحت الحس في حين أن الخيال يتجاوز الحس. ومما يقوله فيلوستراتوس بهذا الصدد : إن فيدياس وبراكستيلس المثالان لم يصعدا إلى السماء ليعاينا الآلهة ويحاكيانها حتى نقول إن الفن محاكاة ... إنما أمكن لهما أن يحققا ما عملاه بفعل الخيال غير المقيد، لأن الخيال يخلق إلى أفاق أرحب من الواقع. وكذلك أكد فيلوستراتوس أهمية الخيال كقوة خلاقة في الفن بعد أن قل القدماء يعتبرونه قوة من قوى المعرفة مكملة للحس والعقل، وعلى الرغم من أهمية هذه الملاحظة إلا أنها لم تستغل في أى نظرية جمالية حتى العصر الحديث، فقد ظل الجمال طوال العصور الوسطى ينظر إليه على مظهر للحقيقة المطلوبة ودليل على الخير، وانه يتلخص بالنسبة للمحسوسات في الصورة المعقول والنموذج الثابت الخالد - وقد جاءت فلسفة أفلوطين الفيلسوف اليوناني تعبيراً عن هذه الفلسفة التقليدية المثالية التي ترجع أصولها إلى فلسفة أفلاطون والتيارات الصوفية الروحانية السائدة في هذا العصر، وكان بحثه في الجمال دعوة إلى الوصول إلى المبدأ الواحد اللامرئي الذي يتجاوز الحس والواقع على نحو ما ذكر في مؤلفه التاسوعات^(٨).

الجمال عند أفلوطين :

عرف أفلوطين الجمال بأنه موضوع محبة النفس لأنه من طبيعتها وهو ينتمى إلى عالم الحقائق العقلية، فهو بطبيعته أقرب إلى النفس منه إلى طبيعة المادة، ولذلك فهي ترتاح إليه وتحبه في حين يكون القبيح أقرب إلى طبيعة المادة. يقول : عندما تصادف النفس ما هو جميل تدفع نحوه لأنها تتعرف عليه إذ أنه من طبيعة مشابهة لطبيعتها. أما حين تصادف القبيح فهي تصد عنه وتنكمش على نفسها لأنه مغاير لطبيعتها^(٩). لذلك يرى أفلوطين أن كل ما تشكل بحسب فكرة معقولة صار أجمل، فالجميل هو المصور والقبيح هو ما يخلو من الصور المعقولة. والبرهان على ذلك أننا لو قارنا بين حجرين أحدهما قد نحت على صورة معينة كأن تكون صورة إله أو إنسان وترك الآخر بغير تشكيل أو صورة معقولة فإننا نلاحظ أن الأول سوف يتفوق على الآخر في القيمة

(٨) cf. Plotin Ennead. ٤. ٦ V, 8.

(٩) Plotin 16.1

الجمالية^(٧). ويقول أيضاً إن الجمال يصدر عن الصورة أو المثال الذى ينتقل من المبدأ الخالق إلى مخلوقه، كما ينتقل جمال بالفن من الفنان إلى عمله الفنى.

وبناء على ذلك لا يرجع الجمال إلى المادة بل يرجع دائماً إلى الصورة وعلى الفنان إن أراد بلوغ الكمال فى عمله ألا ينقل عن الطبيعة بل عليه أن يستمد من عالم المعقولات الصورة الكاملة التى تشكل بها الطبيعة - يقول أن قديس المثال لم يصور الإله زيوس بحسب ما قد أبصر بل كما لو أراد الإله نفسه أن يكون عليه لو أنه بدا للناس.

فالجمال إن وجد فى الطبيعة أو وجد فى الفن فإنما مصدره هو دائماً الصورة التى تناسب إلى العالم العقلى لأن الطبيعة تحاكي النماذج العقلية أو المثل على حد قول أفلاطون. وعلى الإنسان إذا ما أراد بلوغ الكمال فى عمله أن يظهر نفسه حتى تكشف هذه المثل العقلية التى هى موجودة بهائنه والتى تصله بالعالم الإلهى المعالد. يقول:

يوجد الجمال فى الفن أكثر مما يوجد فى الفنان وهو يوجد فى الفنان أكثر مما يوجد فى أعماله الفنية ذلك لأنه يكون دائماً فى العلة أعظم مما هو فى المعلول، ولذلك أيضاً كانت الآلهة أعظم وأجل فناً لأن العقل فيها أعظم مما هو فيها.

أى أن الجمال لا ينتقل بأكمله بل بجزء منه فقط لأن الأصل يتضاءل كلما هبط، على نحو ما نصف شعاع النور كلما بعد عن مصدره. ذلك لأن كل علة تكون فى ذاتها أقوى من معلولها. وتنتهى نظرية أفلاطون إلى نوع من الطهارة الروحية التى ترتفع بالنفس من العالم الحسى إلى عالم الحقائق الروحية الذى يعلو على الحس والذى يلهم من يصل إلى تأمله بالشوق الدائم إليه والعزوف عن العالم الحسى فيوجد بين الجمال والغير الأقصى أو الحقيقة القصوى. يقول: إن الجمال هو الغير ومن الغير يستمد العقل جماله، ومن العقل تستمد النفس جمالها، أما أنواع الجمال الأخرى مثل الأعمال والنوايا فجمالها أيضاً مستمد من النفس إذ أن النفس إلهية وهى تحول كل ما تمسه وتسيطر عليه جميلاً فى حدود قدرته على تقبل الجمال. ويقول: تصير النفس جميلة بقدر ما تشبه بالله^(٨).

(٧) Plotin Enn. I, 6, 2.

(٨) Plotin Enn. V, 8, 2.

(٩) Plotin Enn. I, 6, 6.

وعلى أساس هذه الاستطيقا الصوفية فسر أفلوطين جمال المحسوسات، ما كان منه فى متناول البصر أو السمع بأنه لا يرجع إلى تناسب أجزائها، كما يقول بعض معاصريه أمثال الرواقيين وشيرون، إذ لو كان التناسب هو سبب الجمال فإنه سوف يقتصر على الأشياء المركبة وينعدم من الأشياء البسيطة. وإن جاز هذا رأى فسوف يكون الكل هو الحمل وتكون الأجزاء قبيحة وهذا يقضى إلى التناقض إذ كيف يصح أن يتولد الجمال من اجتماع أجزاء قبيحة^(٩). ومن جهة أخرى، فإن التناسب، والمقاييس إنما هى أفكار تتعلق بالكم ومن ثم لا يجوز أن تطبق على الحقائق الروحانية، كالأفعال والأخلاق والأفكار، ويبغى أفلوطين فى النهاية رد الجمال إلى علة أو سبب معقول وينتهى إلى نظرية أقرب إلى التصوف الذى يوحد بين حقيقة الوجود والمغير والجمال والذى يصور شوق النفس الإنسانية المستمر إلى الاتصال بهذه الحقيقة والتشبه بها.

ومما لا شك فيه أن تمسك أفلوطين بهذا المضمون الروحاني إنما يعكس تأثره بالأسرار والأديان الشرقية التى كانت تسود مدينة الإسكندرية فى القرن الثالث الميلادى، وتعكس انصراف الفيلسوف عن الحياة المادية التى زاد الإقبال عليها فى العصر الرومانى، ومن الواضح أن أفلوطين قد استقى مبادئ فلسفته الجمالية من فلسفة أفلاطون حين أعاد يبحث عن الجمال فى العالم العقلى المثالى وطالب الفن أن يحاكي الأصل لا الظلال ونأى بالفن عن كل الاتجاهات الحسية والنزعات الراقعة. غير أن تصوف أفلوطين وكرامته للعالم المادى قد انتهى به إلى تشبيه الجمال بالنور الباطنى الذى تستضيء به النفس ثم تغنى به كل شئ. ولقد يطل النور ويشع الضوء من خلال الصورة المشوهة وقد لا يكون التناسب المحسوس الظاهرى جميلاً، لأن ما يكون فى الحس مشوهاً قد يرمز إلى ما وراء الحس من جمال. وإن ملاحظة سقراط^(١٠) التى أبدىها للمصورين بأن يعنوا بتعبير الوجه والعين عن المغير الباطنى إنما كان لها صداها العميق على فلسفة أفلوطين التى اتسعت لنزعة رمزية فى الفن تلمحس فى تعاويز المحسوس إلى ما وراءه من مبادئ العالم العقلى، بحيث إن كل ما يخلو من آثار العقل أو العالم الروحاني لا يكون موجوداً ولا جميلاً لأن الوجود كله إنما يدين بوجوده دائماً لقوانين عالم العقل. وبناء على هذه الرمزية الميتافيزيقية ينتفى التبع من العالم المحسوس الظاهرى لأن الموجودات كلها إنما توجد بفضل مشاركتها فى الحقيقة العقلية التى يتحد فيها الوجود بالمغير والجمال. ويلخص رأيه هذا فى عبارته القائلة "إن كل شئ جميل بقدر ما فيه من

(٩) Ibid.

(١٠) أنظر مذكرات كسينوفون.

وجود^(١١) ولما كان الوجود الحق هو الخير وهو أيضاً غاية كل الكائنات فإنه يكون أيضاً محور عشق الكائنات. يقول:

"فإن أمكن لأحد أن يرى هذا الوجود الإلهي فأى حب سوف يغمره، وأى رغبة سوف تملكه؟ إننا نتطلع إليه بدون أن نراه، فإذا عايناه فسوف تنبهر بجماله وسوف يمتلئ الرائي بالعجب والبهجة بل سوف يملكه الذهول ويمتلئ حباً حقيقياً ويسخر من كل أنواع الحب الأخرى وينأى عن كل ما كان يظنه قيماً معيياً حقيقياً. وسوف يكون حاله حال أولئك الذين سبق لهم رؤية الصور الروحية والإلهية فأصبحوا لا يأبهون بأى جمال من جمال الأجسام، فكيف إذن إن رأينا الجمال فى ذاته: الجمال المعاصر النقي غير المندس بالمادة والجسد، وهو الجمال الذى لا يسكن الأرض ولا السماء بل يوجد حيث يكون النقاء. إنه الجمال المكثف بذاته الذى يفيض على محبيه جمالاً وبلاهم بالحب، وتلك هى الغاية القصوى التى تسعى إليها النفوس وهى الرغبة التى تستحوذ على كل جهودنا حتى نبغ هذا التأمل الذى يغمرنا بالسعادة^(١٢)".

وبهذا الوصف الذى وصف به افلوطين شوق النفس وتطلعها إلى جمال العالم الروحاني قرب بين تجربة التفوق الجمالي وتجربة التأمل الصوفي بل جعل من تجربة التأمل الصوفي غاية التجربة الجمالية، ذلك لأن الاستحابة الجمالية للفن ليست غاية فى حد ذاتها بل تستمد قيمتها من كونها دالة على الحقيقة العقلية الروحية شأنها شأن الاستحابة لجمال الكون والطبيعة باعتبارهما من آثار المبدأ الإلهي المقدس والعلة الأولى التى تلهم نفوس الصوفية بالشوق الدائم والتطلع إلى معاينة هذا المبدأ والاقتراب منه. وكفى فى قصائد الصوفية من ثناء على عالم الروح ومن غزليات فى الجمال الأسمر والخير الأقصى. ولتكفى بالإشارة إلى ماورد على لسان بعض صوفية الإسلام الذين تغنوا بجمال العالم الروحاني والحب الإلهي أمثال رابعة العدوية وابن الفارض والحلاج وابن عربي ولعل من أبلغ أقوال ابن الفارض الملقب بإمام المحبين وسلطان الماشقين^(١٣) قوله:

(١١) Plotin, Enn. V, 8.

(١٢) Enn. I. 6.

(١٣) لقب بهذه الألقاب لقوله:

نسخت بحى أية العشق من قلبى ... فأمل الهوى جندى وحكى على الكل
وكل فتى يهوى فأتى إمامه ... وإنسى برئى من فتى سامع العذل
ولى فى الهوى علم تجعل صفاته ... ومن لم يفقه الهوى فهو فى جهل
نظر فى هذا د. محمد مصطفى حلمي ابن الفارض سلطان العاشقين "أعلام العرب" رقم ١٥.

نراه أن غاب عنى كل جارحة

فى كل معنى لطيف رائق بهيج

فى نفحة العود والنأى الرعيم

إذا تألفا بين ألحان من الهزج

وفى مسارح غزلان العمائل فى

برد الأصائل والاصباح فى البلج

ويقول أيضاً :

نكل مليح حسنه من جمالها

معار له ، بل حسن كل مليحة

ويعد شاعر الفرس الصوفى جلال الدين الرومى من أقرب شعراء الفرس إلى روح الفلسفة الأفلاطونية أودع مؤلفه الشعرى الكبير المثنوى آراء تفسر لنا ماذكره فلاسفة اليونان الأفلاطونيون من نظريات فى الجمال المطلق الذى تهفو إليه النفوس والذى هو علة الجمال فى كل شئ موجود والذى يهون بجانبه كل ما يبدعه الإنسان من آثار فنية. يقول "إنسى مصور نقاش أصنع فى لحظة تمثلاً ولكى فى حضرتك أصهر كل هذه التماثيل وإنى لأخلق مائة وأنت فيها الروح، فإذا ما رأيت تصويرك ألقيت بها جميعاً فى النار"^(١٤).

وقد نقل العرب تساميات أفلوطين وعرفوها باسم أنولوجيا أرسطوطاليس^(١٥) وتأثروا بها ورد فى هذه التساميات من تمحييد للعالم العقلى انتهى بهم فى الفن إلى نزعة تجريدية نات بهم عن محاكاة الطبيعة ومالت إلى الرمز الذى يفسر على ضوء العالم العقلى. ورد فى أنولوجيا أرسطوطاليس أن الفنان الصانع لا ينقل عن الطبيعة نقلاً حرفياً وإنما يسترشد بالمشال المعقول. يقول^(١٦) تحسن

^(١٤) د. محمد عبد السلام كفتانى . جلال الدين الرومى، حياته وشعره. دار النهضة العربية سنة ١٩٧١

ص ٧٥.

^(١٥) أنظر " أفلوطين عند العرب " نصوص حققها وقدم لها د. عبد الرحمن بدوى سنة ١٩٥٥ - المير الرابع

فى شرف العالم العقلى وحسنه. ص ٥٧، ص ٥٨.

^(١٦) أنظر المرجع السابق من ص ٥٦ إلى ص ٦٤ فى شرف عالم العقل وحسنه.

لصناعة القبيح وتمت التناقض، والدليل على صدق ما قلنا فدياس الصانع. فإنه لما أراد أن يعمل صنه المشتري لم يرق في شيء من المحسوسات ولم يلق بصره على شيء يشبه به علمه لكنه ترقى تروحه فوق كل حسن وجمال في الصورة الحسنة. فلو أن المشتري أراد أن يتصور بصورة من الصور ليقع تحت أبصارنا لم يقبل إلا الصورة التي عملها فدياس الصانع. كذلك فقد اتبع كل هؤلاء المتصوفة والمفكرين فلسفة أفلوطين حين وحدوا بين الجمال والصفاء الداخلي فذهبوا إلى أن الحسن الذي في النفس أفضل وأكرم من الحسن الذي في الطبيعة لأن نسبة النفس من الجسم كنسبة الصورة من المادة.

والخلاصة أن تراث أفلاطون وأفلوطين يظهر أوضح ما يكون عند مفكرى العرب الصوفية على وجه الخصوص ولعل السبب في ذلك يرجع إلى استعمالهم الرموز المعبرة عن العالم الباطني أو العالم المقدس الروحاني.

وقد اتفق كل هذا مع كل ما يتميز به التصوير الاسلامي من بعد عن تصوير الطبيعة تصويراً حرفياً واتجاهه إلى التبريد فظهر خاصة في فن الزخرفة والمنحنيات وطباعة المنسوجات وفي فن الخط العربي.

وتحدث فلاسفة الاسلام والصوفية عن المخيلة التي يمكن أن تعد من القوى الباطنة والتي يمكن أن تكون في خدمة العقل لأنها توجه السلوك والقوى النزوعية.

وإذا كان هناك من حاول محاربة الخيال الجامع عند الشعراء على نحو ما فعل أفلاطون عندما هاجم شعراء التراجيديا في الكتاب العاشر من الجمهورية إلا أنهم ذهبوا إلى القول بأن هناك نوعاً من الخيال السامي الذي يقترب من الإلهام الإلهي وهو الذي عرفه الصوفية الذين اشدوا بقوة المخيلة وعلى رأس هؤلاء ابن عربي الذي هاجم الفقهاء الذين يكتفون بالظاهر ودعا إلى الرجوع إلى الذوق وإلى الحس والاعتماد على الخيال الخلاق لأنه قوة لا حد لها تتجاوز العقل⁽¹⁷⁾.

ويقترن الخيال عند ابن عربي بحس الصوفية، فالخيال هو أداة هذا الحس الذي يسطع فجأة كلمح البصر هو مصدر التحليلات التي لا يمكن للحواس إدراكها ويرى ابن عربي أن حب الانسان لنفسه وغيره من البشر إلا رمزاً للحب الإلهي فما أحب أحد منهم في الحقيقة سوى الله، أما

(17) H. Corbin, creative imagination in sufism of Ibn Arabi Transl. by Ruipham Mambien London 1969.

نبلى وسعاد وهند فليس فى الواقع إلا صوراً ورموزاً لحقيقة كبرى لا يمكن التعبير عن جمالها وجلالها وأبرز أقواله فى هذا الصدد قصيدته العينية:

أبرق بدا من جانب الفسور لامع

أم ارتفعت عن وجه ليلى البراقع

فيا قلب شاهد حسنها وجمالها

ففيها لأسرار الجمال ودائع

وقد ذهب بعض المفسرين إلى القول بأن ترجمان الأشواق لابن عربى إنما يكشف عن تجربة حب إنسانية وأنه كان يستر وراء التصوف، ولكنه وضع رأيه بقوله إنه اتخذ أسلوب الغزل لأن النفوس تعشق هذا الأسلوب فقال:

فأصرف الخاطر عن ظاهرها

وأطلب الباطن حتى تعلم^(١٨)

وهكذا فقد ارتبط تعبير الصوفية بالرموز التى تطلب التأويل ومن هنا يقترب كثير من الصوفية من الشعراء والفنانين اللذين حاولوا التعبير عن عالمهم الباطنى وتجاربهم الذاتية بواسطة الرموز والصور المبتكرة.

وكثيراً ما يخلط الباحثون بين تجربة الفنان وتجربة المتصوف غير أنهما وإن اشتركا فى رجوعهما إلى الذات إلا أنه كما يقول الفيلسوف والمورخ الألمانى هو فدنح بحق فى كتابه عن فلسفة الدين إن أساس الشعور الدينى يرجع إلى الاعتقاد أو الرغبة فى الاحتفاظ بالقيمة، فنحن فى الدين نحتفظ بالقيمة للمستقبل ونتحمل الألم اعتقاداً فى سعادة مستقبله أما فى عبادة الاحساس الجمالى والفنى فنحن ندرك القيمة على أنها حاضرة ومباشرة فكل ما يدعه الصوفى من تعبير يكون أداة للعامل الأسمى وليس غاية فى حد ذاته فى حين يكون الإبداع الفنى أو العبارة الفنية غاية الفنان ومقصده الذى يسعى إليه لذاته.

وقبل أن تنتهى من هذه الفلسفة الجمالية الصوفية يمكن أن نذكر أهم ما بقى منها فى العصور الوسطى فى العالم العربى فنقول إن كلمة فن Ars لم يكن لها علاقة بالفنون الجميلة كما نعرفها اليوم لأنها كانت تفيد أى مهارة أو صناعة. وكانت الفنون الحرة السبعة تشكل دراسة النحو

والخطابة والجدل والموسيقى والحساب والهندسة والفلك، ولم يذكر الشعر - من بينها لأنه كان يلحق عادة بالمنطق أو الخطابة في حين التصوير والنحت والعمارة أقرب إلى الفنون الآلية التي تستخدم المادة ولا تليق بنشاط الإنسان الحر. أما الجمال الفني فقد تمثل في كل ما يوحى الحقيقة الروحية. ولما كانت الطبيعة تكشف عن العناية الإلهية فقد وجد فلاسفة العصور الوسطى في ظواهر الانسجام والنظام الكوني دليلاً على عمل الخالق ومن هنا فقد حافظت فلسفة هذه العصور الوسطى سواء عند القديس أوغسطين (٣٥٤ - ٤٣٠) والقديس توماس الأكويني أو غيرهما من الأسكولائيين عموماً على التوحيد بين الجمال والتناسب والنظام الذي يرضى الحس والعقل ويوحى بالمعبر إلى تأمل عظمة الخالق.

نص من تاسوعات أفلوطين

في الجمال^(٢)

١ - الجمال في تناول النهر والسمع. وهو يتج أيضاً من تنفيذه الكلمات ويوجد في الموسيقى. ولا يقتصر الجمال على الحواس بل يشكل أيضاً النوايا والأفعالات والعادات، والعلوم والفضائل، أما إن كان فوق كل هذه الأشياء جمال فسوف يبينه لنا هذا البحث. ما العلة في جمال ما يبدو للعين والسمع جميلاً؟ - أي علة واحد لكل أنواع الجمال المختلفة. أم هناك اختلاف بين ما يبدو جميلاً في الأجسام أو في غيرها؟ - ما هو الجمال في ذاته؟ - إن هناك أشياء لا تكون جميلة في ذاتها بل بالمشاركة فقط (Par Participation) مثل الأجسام، وهناك أشياء أخرى جميلة بظبيعتها، فما هذا الشيء الذي يخلع الجمال على ما ليس جميلاً بطبيعته؟ إن هذا هو موضوع بحثنا ...

ويقال إن الجمال في الأشياء المحسوسة المنظورة يوجد حيث يوجد التناسب بين الأجزاء، وعند من يقولون بهذه النظرية، لا يوجد جمال في الشيء البسيط بل في المركب ذي التناسب والمقياس. ولا يوجد في الجزء بل في الكل فالأجزاء لا تكون جميلة إلا بقدر مساهمتها في بعث الجمال في الكل. غير أنه يترتب على هذا أنه لا بد أن تكون أجزاء الشيء الجميل جميلة إذ لا يمكن أن يكون الكل الجميل مركباً من أجزاء قبيحة، ولا بد أن يشمل جمال الكل الأجزاء أيضاً. ولكن هناك عناصر بسيطة فيها جمال مثل الصوت أو اللون أو شعاع الشمس، فأين التناسب في هذه الأشياء؟.

ولو صح الجمال في التناسب فقط فأين نحده إذن حين يكون في المعاني أو الأشياء المعنوية مثل النوايا والقوانين والتعاليم؟ أو في الفضائل؟ ثم أولاً يمكن أن نجد تناسباً وانسجاماً بين الأشياء القبيحة؟

٢ - ولنبداً الآن من الأول فنسأل عن جمال الأجسام - فنقول إنه ما يصور محسوساً لأول وهلة فتطلق النفس باسمه كما لو كانت تعرفه من قبل، فتقبله وتنسجم معه. أما القبح فهي حين تصادفه تنكمش في نفسها، فتكرهه (وتمتنع عنه) لأنها ليست متفقة وإياه، وغريبة عنه فالنفس

^(٢) الفصل السادس من التاسوعات الأول لأفلوطين : ترجمة للمؤلفة أنفلر

بحكم جوهرها أسمى من باقى الكائنات وأقرب للحقيقة العليا وحين تلقى بشئ قريب من طبيعتها تدفع نحوه وتذكر نفسها — ولكن ما أوجه التشبه بين ما تذكره الموجودات الحاضرة هنا؟ ولما كانت تلك الأشياء التى تذكرها جميلة؟ — إن السبب فى هذا هو مشاركتها فى المثال^(١٨).

فكل ما هو بغير صورة يكون قبيحاً، فالقبح هو ما لا يتسوى تحت صورة معينة ولا يتصل بال عقل، أى حين لا تكون المادة قد تقلبت تحديد الصورة. أما حين تطبق الصورة على المادة لتكون كلاً ذا أجزاء فإنها توفق بين تلك الأجزاء وتجعل منها كلاً متجهاً إلى تحقيق غاية واحدة. لأن الصورة واحدة فلا بد لما يتلقاها أن يكون هو الآخر واحداً بقدر الامكان — فالجمال يتركز إذن فى كل ماله وحدة وهو يسرى فى كل أجزائه.

٣ — وفى النفس قدرة تدرك الجمال أكثر من باقى القوى، وتنسجم النفس بالجمال لأن بها فكرة عنه، ولكن كيف يتم الانسجام بين ظاهر الشئ وباطنه. كيف يمكن للمهندس أن يكسب المنزل الذى يؤسسه جمالاً — يتضح ذلك إذا أخذنا منزلاً فأزحنا عنه الطوب الذى يكونه فلا يبقى لنا منه سوى الفكرة التى لا تتحرراً التى تبدو من خلال الأجزاء المختلفة فالجمال المحسوس الظاهر مرجعة إلى فكرة باطنة كما يدرك الرجل الفاضل الفعيلة فى غيره بالنظر إلى ما فى باطنه من فضائل .. والنار لأنها أقرب العناصر إلى اللاجسمانى تعتبر بالنسبة لغيرها فكرة، وباقى الأشياء تتقبلها حين تسخن بتأثيرها ولكنها لا تبرد إذ تسخن غيرها ولا تتأثر بالعناصر الأخرى؟ وهى ملونة بلون أصيل أما باقى الأشياء فتلقى اللون منها إنها تلمع وتتألق كما لو كانت فكرة، إن الانسجام العقلى غير المحسوس هو السبب فى الانسجام المحسوس، ويترتب على ذلك أن تقاس الأنغام بالأرقام. ويكفى ما ذكرنا عن الجمال الذى يحاطب الإحساس، فهذه الأنواع ليست سوى صوراً وظلالاً وقد هبطت إلى المادة لتزينها وتبه إعجابنا.

٤ — أما فيما يتعلق بأنواع الجمال السامى الذى لا يمكن إدراكه بالإحساس، وإنما تسمو إليه النفس فتدركه بغير مساعدة الحواس — ولا يدرك هذا الجمال المعنوى الذى يظهر فى النوايا

^(١٨) يقول أفلاطون إن مصدر الجمال هو الصورة التى تصدر من الخالق إلى المخلوق كما يصير الجمال من الفنان إلى العمل الفنى.

الطيبة والتعاليم الحسنة وما شابها من لم يكن قد حازها في نفسه. كما لا يدرك الجمال المحسوس من لم ير النور أبداً، فمن لم يتصور وجه العدالة أو الحكمة الذى يفوق جمال الفجر والغروب لا يمكن أن يقدر جمال الفضيلة. ولا بد من وجود حاسة معينة فى النفس لإدراك هذا الوجود. وعند رؤيته لابد من الإحساس بالفرحة، وأن تتأبنا بحب وانبهار أشد أقوى من رؤية الجمال المحسوس لأننا نكون بصدد الجمال الحقيقى. تلك هى المشاعر التى نحسها إزاء ما هو جميل، وهى إحساسات النفس المحبة للجمال، فالمحبين يكون إحساسهم بالجمال أشد وأقوى من غيرهم.

٥ - لكن لابد من البحث من مشاعر الحب المتعلقة بهذا الجمال الذى لا يقع تحت الحس، ما الذى يمتريك إزاء ما يسمى بالنوايا الحسنة؟ والعادات الخيرة والتقاليد الحكيمة، بالاختصار إزاء كل الأفعال وال ميول المتعلقة بالفضيلة إزاء جمال النفوس؟ - ما الذى تحسه عندما تجد نفسك جميلاً بالجمال الباطنى؟ ومن أين لك هذه النشوة الشبيهة بنشوة الباهيات حين تتامس بنفسك فتتحد بذاتك وتبتعد عما هو جسمانى؟ إن هذه هى الحالة التى تحدث لمن يأخذون حقيقة بالحب. وما الذى يجعلهم يحسون بذلك؟

إنه ليس من الضرورى ولا اللون ولا الحجم إنه شئ لا يعاطب سوى النفس غير ذات اللون والى تمتلك كل الفضائل الأخرى. ما الذى يهزك عندما تأمل فى ذاتك أو فى غيرك سمى النفس؟ والحكمة الخالصة والشجاعة فى الوجه الكريم؟ والكرامة والتحفظ والهدوء والتعقل الإلهى الذى يضى فوق كل ضوء؟ كيف نصف هذه المشاعر التى نجها بالجمال؟ - لكن العقل يفسى أن يعرف سر الجمال فى النفس، وما هذا البهاء الذى يضوى مثل النور على كل الفضائل؟ - أم تريد فضلاً عن ذلك أن نبحث فيما يكون قبيحاً بالنسبة للنفس؟ إذ ربما ساعدتنا دراسته على توضيح الغرض من دراستنا. ولنفرض إذن أن النفس قبيحة غير معتدلة، وظالمة، وممتلئة بالأهواء والاضطراب والقلق والضالة لا تحكم إلا بالأشياء الفانية ولا تحب سوى اللذات الرخيصة، تمهش عيشة الجسد وتلتذ بهذا الانحطاط إن حياتها قد دنستها الشرور فلا ترى ما تراه النفوس الأخرى النقية بل إن صورتها تنغير بفعل هذا الارتباط بالمادة فتكون أشبه بإنسان قد وقع فى الوحل والطين، ولا يمكن أن يكشف عن أى جمال قد يكون كامناً فى باطنه لأنه لا يظهر إلا مكسوراً بالوحل والطين.

ومثل هذا الانسان يأتية القبح بسبب شئ آخر غريب عن طبيعته ولكنه قد اكتسبه، وعليه إذا أراد النظافة من جديد أن ينظف نفسه ويظهرها. فالنفس لا تصير قبيحة إلا من اختلاطها بالمادة

وارتباطها بالجسم، وقبح النفس يأتيها إذن من اختلاطها بمنصر آخر مثل الذهب الذى يختلط بالتراب والذى لا يكون جميلاً إلا إذا نقي من غيره وصار صافياً غير ممزوج بشئ. وكذلك النفس إذا انفصلت عن دوايق الجسم ونزعته التى لا تأتيها إلا من ارتباطها به تتخلص من هذه الأهواء ومن هذا القبح الذى أتى إليها من طيبة أخرى غير طيبعتها.

٦ - وهناك حكمة قديمة تقول إن الحكمة والشجاعة والفكر وكذلك أى فضيلة أخرى هى فى الواقع طهارة. وتبين لنا الأسرار أن من لم يظهر يقلل غارقاً فى الوحل مثل الخنازير التى تنعم فى القفارة. فما هو إذن الاعتدال، وما لم يكن التحرر من الارتباط بالجسم والهروب منه كما تهرب من الدنس، والشجاعة ليست سوى عدم الخوف من الموت إذ ليس الموت سوى انفصال النفس عن البدن وهذا الانفصال لا يخيف من يرغبون فيه. إن غفلة النفس ليست سوى احتقار مباح هذا العالم السفلى. والعقل ليس سوى الفكر الذى يتجه بعيداً عن الموجودات المحسوسة. وعلى هذا النحو تظهر النفس فتصير عقلاً وفكراً متصلاً بالإنس والذى يصدر عنه الجمال وكل ما يتصل بالجمال، لأن جمال النفس مستمد من العقل، لذلك قال أن النفس تصير جميلة وهيرة عندما تتشبه بالله، فمن الله يصدر الجمال وكل الحقيقة. فالجمال والغير متحدان كما أن القبح والشر مرتبطان. ويمكن أن نلخص المسألة فى أن الجمال هو الخير ومن الخير يستمد العقل جماله، ومن العقل تستمد النفس جمالها، أما أنواع الجمال الأخرى مثل الأعمال والنوايا فإن جمالها مستمد من النفس، ولأن النفس إلهية ولأنها جزء من الجمال فإنها تجعل كل ما تمسه وتسيطر عليه جميلاً، على الأقل فى حدود قدرة الشئ على تلقي الجمال.

٧ - فلا بد إذن من أن نصعد إلى الخير الذى ترغب فيه كل النفوس، وعندما يرى هذا الخير فسوف يفهم المقصود بالجمال فهذا الخير بوصفه خيراً لا بد أن يكون موضوع الرغبة من الجميع، غير أن إدراكه ليس ممكناً إلا لهؤلاء الذين يسمون إلى الفضائل العليا ويتعدون عن كل ما يفرهم بالانخراط، فيكونون مثل هؤلاء الذين يدخلون المعابد لكى يتطهروا. فيخلعوا الملابس التى كانوا يرتدونها ويتقدمون عراياً من الثياب فيجتازون كل ما هو غريب عن الألوهية حتى يصلوا إليها فى بساطتها وتفاوتها التى توجد بها الأشياء وتحيط وتفكر. لأن الله هو علة الحياة والعقل والوجود.

وإن استطاع أحد أن يرى هذا الوجود الإلهي، فأى حب سوف يملأه وأى رغبة يمتلكه؟
 - غير أننا بدون أن نراه فإننا نتطلع إليه كما كنا نتطلع إلى العير أما عندما تراه فسوف نعجب بما
 هو عليه من جمال وسوف يحتلّ الرائي بالعجب والبهجة، بل سيكون مذهولاً، وسوف يحب حباً
 حقيقياً، وسوف يسخر من جميع أنواع الحب الأخرى ويحتقر ما كان يظنه فيما مضى جميلاً.
 وسوف يكون حاله حال أولئك الذين سبق لهم رؤية الصور الروحانية والإلهية فعادوا لا يرون أى
 جمال فى باقى الأجسام. فما الذى تظنه إن رأينا الجمال ذاته، الجمال العالئ وحده غير المدنس
 باللحم أو الجسد الذى لا يسكن الأرض ولا السماء، بل بحيث يوجد الصفاء. إنه الجمال المكشوف
 بذاته الذى يفيض على محبه جمالاً وجمالهم بالحب. تلك الغاية القصوى التى يمكن للنفوس أن
 تطمع فيها غاية هى أهل لأن تستحوذ على كل محبوباتنا لكى لا نحرّم من هذا التأمل الذى يجعله
 الحياة سعيدة ومن لا يستطيع الوصول إليه فهو إذن شقى، إذ ليس الشقاء فى عدم إدراك جمال
 الألوان والأجسام أو فى افتقاد القوة والسيطرة فى عدم استطاعة رؤية هذا الجمال التى لا بعد لها أى
 ملك أو قدرة على هذه الأرض أو البحر أو السماء، والتى يحب أن تحتقر بسببها كل الأشياء ولا
 تتجه إلا إليها.

٨ - ولكن ما نوع هذه الرؤية؟ وما هى الوسيلة التى بها تتأمل هذا الجمال الذى لا يمكن
 الحديث عنه، والذى يظل مختبئاً فى قلب الأقدس حتى لا يتعرض لأن يراه المدنسون؟ ..
 فمن أوتى القدرة على رؤيته فليقدم ليصل إليه ويشاهد هذا الجمال على ألا يعود مرة أخرى
 يعجب بجمال الأجسام التى كانت تسحره، يحب على من حصل على هذه الرؤية الإلهية
 ألا يعود إلى رؤية الجمال المشوه فى الأجسام بل يعلم أنه ليس سوى صبوراً وظلالاً يجب
 أن يهرب منه إلى الأصل. أما من يحترى وراحها فسيكون حاله حال من أراد أن يمسك
 بصورته التى تطفو على سطح المياه فينتهى به الأمر إلى أن يختطفه اليم فيغرق، وعلى هذا
 النحو يكون حال من أراد الإمساك بجمال الأجسام إذ لن يستطيع الخلاص منها ويغرق لا
 فقط بجسمه بل بروحه إلى الأعماق المظلمة التى تكتب لها النفس. ويظل كالأعمى يعيش
 فى هادس بين الأشباح.

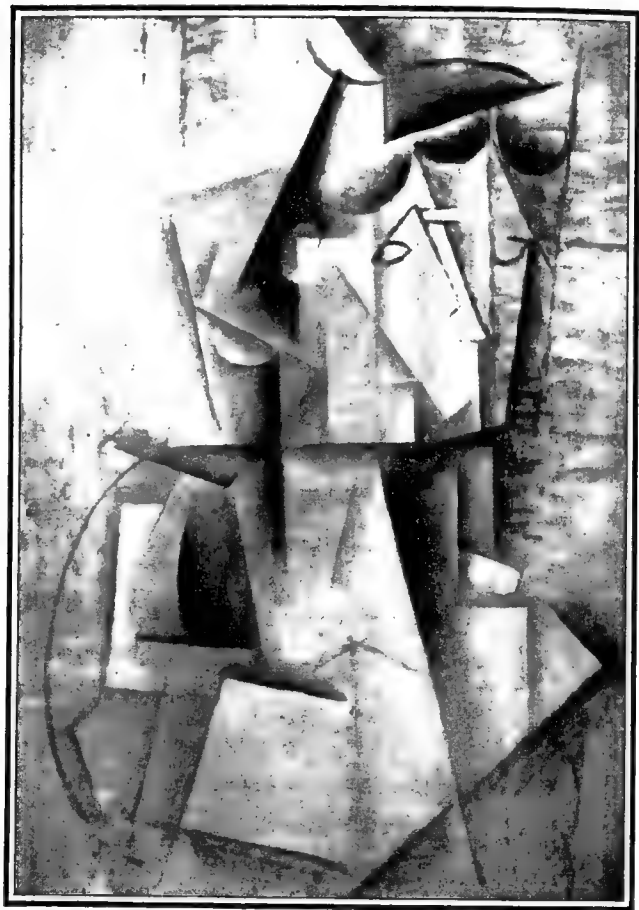
ألا فنسرع إلى مواطننا الأصلي فهذا هو النقاء الحق الذى يجب أن تستجيب له. بل يبدو لى
 أن "أوليس" قد ضرب لنا مثلاً بهروبه من سحر سيرسيه Circe وكاليسو Kalypso على الرغم
 مما كانتا تقدمانه له من مغريات. إن مواطننا الأصلي هو المكان الذى بينه جتنا وفيه يوجد أصلنا :

فكيف إذن نعد أنفسنا للوصول إليه؟ إن اقدامنا ضعيفة. لا يمكن أن تحملنا إليه، ولا يفيدنا أعداد مركبة تحرها الجهاد ولا تنفعنا السفن. ألا فلتترك كل هذه الوسائل، ولتغمض عينيك ولتحول بصرك من الرؤية المتحيزة إلى الخارج إلى الرؤية الباطنية لتوقظها في نفسك، فكل إنسان يمتلكها ولكن الذين يستطيعون استخدامها قليلون.

٩ - ولكن ما هذه الرؤية التي نبصرها في باطننا؟ إنها عندما تستيقظ فينا لا يمكننا أن نتحمل البريق الرائع بريق الموضوع الذي تراه. ولابد لها من أن تعود على أن تأمل هذا المنظر الباطني وأول شيء تتأمله هو النوايا الجميلة ثم تنتقل إلى تأمل السلوك الحسيل، لا فيما عمله الفنان بل في تلك الأعمال الجميلة التي تصدر عن الأخيار من الناس وأخيراً فهي تتأمل نفوس من يؤدون الأعمال الجميلة. ولكن كيف نرى جمال النفس الخيرة؟

لنتعكف على نفسك أولاً ثم لتنظر، فإن لم تر الجمال في نفسك فلتفعل كما يفعل المثال حين يكون يصعد نحت تماثله، فإنه يهذهبه ويصقله حتى يصير جميلاً، كذلك فلتفعل في نفسك حتى تضئ بالجمال وتتألق عندما تثبت على الحكمة. عندئذ تصفو ويتم لها الوحدة مع نفسك، فلا تجد نفسك محتلظة بشيء في صميمها بل تصير مثل النور أوسع من كل مقياس وفوق كل الأحجام، عندئذ تكون كذلك بصر، ولتوقن أنك قد صعدت حتى ولو لم تنتقل من مكانك ولن تحتاج لمرشد يرشدك الطريق، لتثبت نفسك على هذه الرؤية، لأن نفسك هي التي تدرك هذا الجمال التام. ولكن لو ظلت النفس في أدرانها ولم تتطهر فإنها لا تستطيع تحمل هذا البريق وهذه الروعة فلا تدرك شيئاً. فلا بد للرائي من أن يشبه بالمرئي، فإن عيننا لا يمكن أن ترى الشمس ما لم يكن فيها شيء من طبيعة الشمس وكذلك الحال بالنسبة للنفس، لن تستطيع أن ترى الجمال ما لم تصير هي ذاتها جميلة.

وإذن فليبدأ الإنسان بأن يكون إلهياً وجميلاً إن أراد تأمل الله والجمال، كذلك يصعد إلى العالم العقلي وعندئذ يرى المثل المعقولة جميلة بل إنها هي نفسها الجمال، (وكل ما هو فوق الجمال يكتسب الجمال من الفكرة أو المثال التي هي خلق للروح). أما الوجود الذي يفوق الجمال فهو طبيعة الخير التي تسقط الجمال أمامها بحيث يصير الخير هو الجمال الأصلي، ولكن إن أردنا تقسيم المعقولات فسوف نقول إن الجمال هو محل المثل والمعقولات أما الخير فهو أسمى منه لأنه يعتبر مبدأ الجمال، أما لو لم تفعل ذلك وجمعنا الخير والجمال، الأولى في تصور واحد فلن بدخل فيه الجمال الأرضي.



الألوانية ليكاسو

الباب الثانى

العصر الحديث

الفصل الأول

عمانوئيل كانط

١٧٢٤ - ١٨٠٤

[إذا افترضنا أن الهندسة الأقليدية والفيزياء النيوتونية هي أوثق ما نعرفه عن العالم، فما هو تركيب العقل البشرى الذى أمكنه أن ينتجها]

كانط

ترجع أهمية كانط فى عالم الجمال إلى أنه من أعظم الفلاسفة الذين استوعبوا تراث أسلافهم ثم حددوا بداية عصر جديد فى تاريخ هذا العلم هو العصر الذى يطلقون عليه إسم العصر النقدى نسبة إلى فلسفته التى سماها الفلسفة النقدية لعنايتها بنقد المعرفة وبالبحث فى شروطها الأولية السابقة على التجربة.

وقد جمع كانط اتجاهات متنوعة من التراث السابق عليه فمن تراث الألمان أخذ عن لايبنتز وبامجارتن ولسنج، وعن الإنجليز استوعب ما انتهى إليه شافتسبرى وهاتشيسون وكيمز وبوركه وهيوم، أما عن أهم من تأثر به من الفرنسيين فهو روسو الذى أسماه بنيتن الأخلاق.

لمن جهة الاتجاه العقلى الذى ساد الفلسفة الأوروبية، كان بامجارتن قد عرّف الاستيعاقا بأنها علم مستقل وأنها منطلق المعرفة الحسية الغامضة التى تدور حول الكمال Perfection، فالكمال إذا أصبح موضوعاً لمعرفة متميزة اتصف بالحق، أما إذا طبق على السلوك فإنه يعرف بالخير، أما إذا كان موضوعاً لشعورنا وإحساساتنا فإنه يصير جمالاً.

وقد استبقى كانط من بامجارتن فكرته عن الجمال باعتباره الكمال حين نحس به غير أنه أضاف إليه صفة الغاية، إلا أنه فى حين ظلت الاستيعاقا عند بامجارتن فى درجة دنيا من درجات المعرفة بالمقياس إلى المنطق الذى يكون موضوعه أكثر قابلية للمعرفة الواضحة، عنى كانط بالبحث فى الاستيعاقا من خلال تحليله للشروط الأولية للحكم بالجميل أو لحكم الذوق أو الحكم الاستيعاقى^(١).

^(١) سبق لكانط أن استعمل كلمة الاستيعاقا الترنستالية فى مجال نقده للمعرفة النظرية عند الإنسان واستعمل الكلمة للإشارة إلى صورتى الحساسية صورتى الزمان والمكان اللذان عليهما شرطى العبارة الحسية التى يصوغها الذهن بحسب مقولاته فى قوانين علمية تنطبق على عالم الطبيعة.

والواقع أن كانط بعد أن شغل أولاً بتفسير معرفتنا بالرياضيات والفيزياء ثم شغل بالبحث فى قوانين الأخلاق عكف فى آخر سنين حياته على البحث فى الشعور بالجمال ووجد أن هذه المشكلة هى من أكثر المشكلات دقة وأوجهاً للمراجعة، ففى أول مقدمته لكتابه نقد الحكم^(٢) ذكر أسباب نقص مناهج الكتاب السابقين عليه سواء منهم السيكلوجيين أمثال بوركه وأديسون أو بلامجارتن، لأنهم جميعاً لم يؤسسوا الذوق على أسس فلسفية ومرجع نقص المدرسية السيكلوجية يرجع إلى أنهم لم يدركوا طبيعة الحكم الاستطيقى لأن الأحكام الاستطيقية أو أحكام الذوق، لا تذكر لنا كيف يحكم الناس بل كيف ينبغي أن يحكم الناس، فالنوع الأول من الأحكام يكون موضوع بحث علم النفس التجريبي، أما النوع الثانى من الأحكام فتبين أنها تنطوى على مبدأ قبلى^(٣).

وذلك لأن كانط إنما ينفى الوصول إلى منطق للذوق مثيل للمنطق الذى توصل إليه فى مجال العلم والأخلاق. وفعلاً توصل كانط إلى المبادئ الأولية للذوق فى نقده لملكية الحكم الذى كتبه عام ١٧٩٠.

وتدور فلسفة كانط النقدية حول ثلاث محالات رئيسية: مجال المعرفة الذى يعتمد على ملكة الذهن Understanding وهو موضوع نقد العقل المعاصر ومجال الأخلاق الذى يعتمد على العقل Reason وهو موضوع نقد العقل العملى ومجال الشعور بالذلة الذى يعتمد على ملكية الحكم Judgment وهو موضوع نقد الحكم.

ونقد المعرفة عند كانط يسير فى ثلاث مراحل تبدأ بجمع الاحساسات فى عيانات مدركة حسية Perceptual intuitions وذلك بواسطة فعل صورتى المكان والزمان القبليتين، ثم يلى ذلك توحيد هذه المدركات الحسية فى أحكام منطقية بواسطة مقولات الذهن وأهمها مقولة العلية، ثم يتم بعد ذلك توحيد العيانات الحسية ومقولات الذهن بواسطة التخطيط العيالى، "الاسكيم Schema لضمان تطابق المعرفة والواقع الخارجى.

أما فى مجال الأخلاق، فقد سار كانط على نفس هذا المنهج النقدى، حين انتهى إلى أن الإرادة العبرة هى قانون السلوك الأخلاقى وأنها تفترض الحرية الانسانية وتصبح الحرية بناء على ذلك هى المبدأ الذى تستند إليه الإرادة الأخلاقية وهى تناظر مبدأ العلية الذى تستند إليه قوانين العالم الطبيعى.

(٢) Kant, Critique de jugement. Trad. J. Gibelin. Paris. Vrin 1928.

(٣) V, 219.

ثم يأتي كانط بعد ذلك بالفقد الثالث ليحقق الترابط بين عالم الضرورة وعالم الحرية أو بين مجال العلم ومجال الميتافيزيقا، ذلك لأن ملكة الحكم تصبح الوسطة بين الذهن والعقل، ويصبح الشلور بالذلة هو الوسطة بين المعرفة والإرادة.

أما المبدأ الذي تعتمد عليه ملكة الحكم فهو مبدأ الغائية أو القصد Perposiveness وهو الذي يسمح بقيام الحكم المنعكس reflective، ويختلف هذا الحكم عن أحكام الذهن في أنه لا يعتمد على مقولات سابقة يطبق بواسطتها الكلى على الجزئيات ولكنه يتعلق بحالات خاصة فردية لكي ينتقل إلى كلى ولكنه خاص بهذه الحالات الفردية ولكي يحقق هذه المهمة فإنه يوجد الحكم الكلى المناسب لكل حالة خاصة والمبدأ الذي يسير عليه في هذه العملية هو مبدأ الغائية teleology فالغائية هي المبدأ المنظم الذي يتدخل في كل المحالات وهو الذي ينفى الوحدة والانسجام على عناصر عالم الطبيعة وينفى الوحدة والتألف على قوى النفس.

وينقسم نقد الحكم إلى قسمين. نقد الحكم الجمالى (الاستطيقى Asethetical) ونقد الحكم الغائى Teleological.

ومصاحب كلا الحكمين شعور بالذلة مصدره أن كلا الحكمين يتصف بالقصد والغائية من وعى العقل بقدرته على التنسيق والتأليف فمصدر الذلة في الحكم المنعكس يرجع إلى أنه انعكس على ذاته ليتأمل عطاوته المنسقة.

غير أن الذلة المصاحبة للحكم الجمالى تختلف عن الذلة المصاحبة للحكم الغائى إذ يذهب كانط إلى أن الانعكاس في الحكم الجمالى يقع على اللعب بالتمثلات Representations في حين أن الانعكاس في الحكم الغائى يقع على اللعب بالتصورات Concepts.

ففي الحالة الأولى تعتمد الذلة من تأمل الشكل بغير إدخال ما يجب أن يكون عليه الشيء حتى يحقق وظيفة أو منفعة معينة متصورة من قبل.

فالقصد والغائية فيه ترتبط بقوى المعرفة في حين أن الحكم الغائى يتدخل في اعتباره التنظيم الكلى المستمد من العقل المطلق حين يفترض التصور الأمثل، فعندما تأمل صور الظواهر نحكم عليها جمالياً Aesthetically أما عندما تأمل حياتها فنحن نحكم عليها غائياً teleologically.

ففكرة الغائية هي على وجهين عند كانط وجه شكلي ذاتي في الحكم الجمالي. ووجه حقيقي موضوعي في الحكم الغائي. وبهذا الحكم الغائي توصل كانط إلى حلقة الوصل بين نظام الطبيعة ونظام الأخلاق والحرية⁴¹

وبخلاصة القول أننا عندما نكون إزاء الشيء الجميل نقوم بحكم منعكس يعتمد على ما يجري بين ملكاتنا الذاتية والجمال الذي ندركه في الموضوع الخارجى مصدره عملية التأنيف والتوفيق أو اللعب الذى يتم بين الخيالى وبين الذهن وهذه العملية هي مصدر الشعور باللذة الجمالية أو الرضاء المصاحب له.

كذلك يمكن أن نعد نقد الحكم جزءاً متسماً لفلسفة كانط النقدية.

وهو الأمر الذى وضعه كانط نفسه في مقدمته لكتاب نقد الحكم، حين ذهب إلى القول بأن الدافع إلى كتابة هذا المؤلف هو محاولته التوفيق بين نشاط الذهن من جهة ونشاط العقل من جهة أخرى وأن ذلك يتم عن طريق ملكة الحكم.

بعبارة أخرى يعد نقد الحكم محاولة منه ليعبر الهوية القائمة بين مجال الإدراك الحسى والعبارة الطبيعية أى عالم الطبيعة والعالم المثالى ومحوره عالم الحرية.

وجاء نقد الحكم ليثبت عند كانط الغائية فى عالم الطبيعة وليؤكد أن موضوعات عالم الطبيعة وإن كانت ظاهرة "فينومينية" إلا أن ما تدركه الذات فيها من تنظيم وتآلف وغائية يرجع إلى أن هذه الذات تنتمى فى نفس الوقت إلى عالم الأشياء فى ذاتها وأنها ذات طبيعة "فينومينية" أى أنها تعلن على هذا العالم الحسى.

غير أن أهم ما أحدثه كتاب نقد الحكم فى تاريخ علم الجمال هو أنه قد جعل لهذا العلم مجالاً مستقلاً عن مجال المعرفة النظرية ومجال السلوك العملى. يقول كروتشه⁴² "إن ظاهرة الجمال قد ظلت يكتنفها غموض وتناقض كبير، فحتى عصر كانط ظلت فلسفة الجمال محاولة لإرجاع الاستطيقية إلى مبدأ آخر غريب عليها.

⁴¹ Kaonx: Jsrael: The Aesthetic theories of Kant, Hegal and Schopenhaur. 1958. pp. 15, 16, 17.

⁴² Biroce. Aes thetic, Trausl. by Ay arhslic. New York, 1958.

أما كانط فقد كان في نقد الحكم أول من وهب الفن ميدانه المستقل، فكلب المذاهب السابقة قد بحثت عن مبدأ الفن في أحد المجالين الآخرين مجال المعرفة النظرية أو مجال الحجة الأخلاقية، وبكفى لتوضيح هذه التفرقة التي تنتهي إلى استقلال الاستطيقا عند كانط أن نرجع إلى حاشية مقدمته لكتاب نقد الحكم Critique of Judgement فنجد أنه يفرق بين مجالات ثلاث:

مجال الطبيعة ومجال الحرية أو الأخلاق ومجال الفن.

وفي نطاق كل مجال من هذه المجالات الثلاث توصل كانط إلى مبادئ أولية: فبالنسبة لمجال الطبيعة يسود قانون الارتباط بين العلة والمعلول وبالنسبة للحرية توجد الرغبة في الخير وفي الفن توجد صورة الغاية.

تخطيط يبين ملكة الحكم وموضوعها في فلسفة كانط^(٦)

ملكات النفس في مجموعها	المبادئ الأولية	مجالات تطبيقها
ملكة المعرفة	الارتباط بالقوانين	الطبيعة
ملكة الرغبة	الخير الأقصى	الحرية
ملكة الشعور باللذة والألم	الغاية	الفن

وملكات المعرفة التي تقابل المبادئ الأولية التي تعمل في مجالات الطبيعة والحرية والفن هي الثلاث ملكات التي كانت موضوع دراسته في مؤلفاته النقدية الثلاث وهي ملكات:

الذهن	Understanding
العقل	reason
الحكم	Jndgement

(٦) Conformity to law-Nature.

Principle of final purpose-freedom.

Principle of purposiveness-art.

أما ملكات الروح الإنسانية المقابلة لهذه الملكات الثلاث للمعرفة فهي :

ملكة المعرفة the Faculty of cognition

ملكة الرغبة the Faculty of desire

ملكة اللذة والألم the Faculty of pleasure and pain

وخصص كانات كتابه نقد الحكم للبحث في الشروط الأولية النعاصة بأحكامنا الاستطيقية وأحكامنا عن الجميل والتحليل. وقد قسم كانات هذا المؤلف إلى جزأين رئيسيين. الجزء الأول يشمل نقد الحكم الاستطيقى أى الحكم بالجميل والتحليل والجزء الثانى يشمل نقد الحكم الغالى.

الحكم الاستطيقى أو حكم الذوق:

وأول ما يميز حكم الذوق عند كانات، هو أنه حكم استطيقى أى حكم يرجع إلى الذات، وإذا كانت كل أفكار العقل حتى المستمدة من الاحساس تشير إلى موضوعات خارجية إلا أن الأفكار المستمدة من الشعور باللذة والألم ليست كذلك، لأننا فى هذه الحال لا نشير إلى موضوع خارجى بل يكون لدينا شعور عن أنفسنا عندما نتأثر بهذا النوع من الأفكار — فالذوق هو ملكة تقدير شئ أو فكرة من حيث قبولها أو عدم قبولها بدون وجود أى غرض معين.

وقد ميز كانات الحكم الاستطيقى فطبق عليه ما طبقه على الأحكام المنطقية من مقولات الكيف والكم والجهة والعلاقة واستدل من هذه المقولات على اللحقات الأربع التى تحدد الشروط الشكلية للحكم الاستطيقى وهى:

(١) اللحظة الأولى وفقاً للكيف: وضع فيها أن حكم الذوق أو الحكم بالجميل هو حكم محرد من المنفعة disinterested وأنه يختلف عن الأحكام المتعلقة باللذيق Pleasant أو الخير good وفوق كانات يبين اللذيق أو الرائق agreeable وبين الجميل وعلى أساس أنه وإن كان كلاهما يسبب لذة معينة إلا أن اللذيق يكون وراء منفعة أو له تأثير حسن على الحواس كذلك فإن الرضى أو اللذة المستمدة من الخير تتعلق بدورها أيضاً بمنفعة ما تتعلق بالإرادة أو العمل. أما الجميل فهو تأمل صرف contemplatif بمعنى أن اللذة التى نحس بها عندما نتأمله هى لذة تأملية خالصة تختلف عن اللذات الناتجة عن إرضاء أى حاجة بيولوجية أو تحقيق أية غاية عملية، إنها لذة الاحساس بالشكل بدون رغبة فى امتلاك الشئ أو الانتفاع به فالذوق هو ملكة الحكم على شئ ما أو أسلوب ما من أساليب التمثيل بواسطة الشعور باللذة أو الألم على نحو محال من أى منفعة وموضوع هذه اللذة هو الذى نسميه بالجميل.

(٢) اللحظة الثانية لتحديد حكم الذوق من جهة الكم: according to quanting

يؤكد أن له طابعا كلياً Universality وهذا الشرط الثاني المتعلق بالكم يحدد الجميل بأنه ما يروق لنا بطريقة كلية وبلا تصور عقلي - وهذا الطابع الكلي لا يرجع إلى الموضوع بل إلى الذات. ولكنه لا يعنى أنه يعتمد على رأى الشخصى، بمعنى أنه إذا ما تعلق الأمر بالذوق أو الرائق يجوز أن يرتكن كل شخص إلى ذوقه الخاص، فقد يروق لى نبيذ الكانارى ولا يروق لغيرى، وعندئذ لا تجوز المناقشة فى الأذواق، أما بالنسبة للجميل فليس الحال كذلك إذ لا يكفى أن يروق لى شئ حتى أصفه بالجمال فوصف شئ معين بالجمال يستلزم أن يكون كذلك بالنسبة للغير أيضاً ذلك أن الكمال مطالبون بالموافقة عليه Le beau exige.

كذلك فإن من المبحث الالتحاء إلى الأدلة العقلية للبرهنة بالأدلة العقلية لاقتناعا بالجميل، ذلك لأن حكم الذوق لا يرجع إلى قواعد عقلية ولا يستند إلى براهين استدلالية ولا نستدل عليه من قاعدة أو من تصور عقلي.

وملكات المعرفة تقوم بعملية لعب حر بالفكرة الخاصة بالموضوع الجميل وبحرى هذا اللعب بين العيال الذى يولف بين الكثرة المدركة وبين ملكة الذهن الذى يوحد بين الأفكار، وتجرى هذه العملية فى البشر جميعاً وعلى أساسها يوجد شعورنا بالرضاء أو القبول الذى نحس به نحو الجميل. وحكمنا على شئ بأنه جميل إنما هو تقرير بأنه ينطوى على تخطيط معين design. وهذا التخطيط ليس موجهاً لأى غرض معين سوى تيسير عملية التأليف والتوافق بين ملكتى العيال والذهن. ويتج عن ذلك شعور بالذلة يرجع إلى اقتناعنا بأن هذه الملكات عند غيرنا يمكنها أيضاً أن تأتلف على نفس النحو الذى تأتلف به عندنا، خاصة إذا ما صادفت نفس المعطيات الحسية بحيث تصبح الأحكام عند الجميع أحكاماً ذات طبيعة يقينية كما لو كانت أحكاماً علمية تتعلق بوقائع علمية - وبهذا يفسر كائن أن الحكم الاستطيقى على الجميل إنما هو حكم كلى وضرورى ولكنه يتميز بصفته الخصوصية فهو كلى ولكنه خاص Singular، ومثاله إذا قلت إن هذه الزنقنة جميلة. فى حين لا أعهد حكمى كل الزنبق جميل حكماً استطيقياً كلياً خاصاً بل هو حكم كلى مطلق.

وعلى هذا الأساس يختلف الحكم الاستطيقى عن الحكم المنطقى بأنه ليس حكماً ناتجاً عن تعميم أو مبررات عقلية فشان هذا الحكم الاستطيقى من جهة الخصوصية "شان أى شعور أو إحساس خاص فمهما اتقننى الطاهى مثلاً بندرة المواد التى أدخلها فى الطعام وبمهما حاول إثبات براعته فلا يمكن لى أن أحكم على الطعام بأنه يعجبني مادام لم يعجبني عندما تذوقه لسانى ، وقد

يصطحبني أحدهم لمشاهدة فيلم أو يقرأ قصيدة ويحاول اتعاضى بالأدلة والبراهين العقلية وباستخدام معايير النقد المختلفة. ومع ذلك فلن يكون ما يعرضه علىّ جميلاً ما لم أشعر أنا بتأثيره علىّ، ولهذا فإن حكمنا على الجميل حكم يجمع بين خاصتين يدوان لأول وهلة متعارضين وعلى الرغم من أننا نطالب الغير بأن يوافقونا عليه إلا أننا لا تقدم لهم السبب والبرهان. وتفسير ذلك عند كانط أن الحكم الاستطقي وإن كان يتميز بصفة الكلية إلا أن هذه الكلية لا تستند إلى تصورات عقلية أو استدلال عقلي وإنما ترجع إلى عملية تحرى فى العقول البشرية لتلخص فى إنسجام المخيلة مع الذهن. وهذا الانسجام بين ملكات الإنسان الروحية هو أمر مشترك بين الجميع وهو الذى يصبغ الحكم الاستطقي بصفة الكلية إذ أن الذات واحدة مشتركة عند البشر جميعاً، ولذلك فإن الجميل حين يروق لى شخصياً لا يروق لى بصفة خاصة بل بصفى فرداً من طائفة البشر ولهذا يتميز الحكم الاستطقي بالكلية. ويترتب على شرط الكلية هذا شرط الضرورة الذى يكسب الجميل والحكم عليه تلك الطبيعة الأولى.

(٣) فاللحظة الثالثة: ^(١٧) التى يحدد بها حكم الذوق بحسب الجهة modality أى من حيث الامكان والضرورة تبين أن لحكم الذوق ضرورة خاصة به (a peculiar necessity) بمعنى أن هناك علاقة ضرورية بين الجميل والشعور بالذقة. فهى تختلف من هذه الناحية عن الضرورة النظرية theorique المستمدة من قوانين العقل الأولية كما تختلف عن الضرورة العملية Pratique، ولأنها ضرورة نموذجية exemplaire لأننا فى حكمنا على الجميل نحس بنوع من الالتزام غير المعتمد على التصورات العقلية ولا على السلوك العملى بل على الذوق العام أو الحس المشترك Common sense. ووجود هذا الحس المشترك يسمح لنا بتفسير الأعمال الفنية النموذجية تفسيراً يجعل منها نماذج تحتذى فى كل زمان ومكان.

(٤) أما اللحظة الرابعة لتحديد حكم الذوق فحسب العلاقة بالغايات فكيف يوحى حكم الذوق بالغاية بغير أن يتعلق بغاية محددة؟ الحكم الغالى هو ما يحدث لذة ترجع إلى الملازمة بين شئ معين وغاية معارضية كان يلائم طعام معين شهيتنا للأكل، أو يلائم شئ معين فكرة أو تصوراً معيناً ففى كلا الحالين يمكن أن نقول إن الشئ ملائم لغرض أو غاية معينة، أما الجميل فإنه يقدم لنا مثلاً لهذه الملازمة لكنه يختلف عن الحالين السابقين لأنه لا يلائم رغبة حسية ولا يرضى حاجة

^(١٧) تذكر هذه اللحظة فى مؤلف كانط على أنها اللحظة الرابعة غير أننا ذكرناها مقترنة بصفة الكلية لارتباط فكرة الكلية والضرورة كشرطين أوليين لحكم الذوق.

تكنولوجيا ولا يحقق منفعة ولا يطابق تصوراً عقلياً، ومن هنا فهو يتصف بأنه يوحى بالغاية بغير أن يتعلق بغاية محددة. والأعما الفنية توحى لنا بغاية لأنها ثمرة تخطيط معين design. وهذا التخطيط ليس موجهاً لتحقيق غاية معينة سوى تسيير عملية التأليف والتأزر لملكاتنا الفكرية. أى أن حكم الذوق ينطوى على تكيف وملائمة بين ادراكنا للشئ الجميل ووعينا بهذا الادراك ، ولا ينهى للعمل الفني أن نشعرنا بهذا التخطيط بل ينهى أن يوهنا أنه كائن طبيعي.

وعلى أساس هذه الصفة فى الجميل فرق كانط بين فنون آية غايتها إنتاج ما يودى إلى منفعة أو غاية خارجية، وفنون جميلة لا نشعرنا بمثل هذه الغاية الخارجية، فتعريف الجميل بناء على هذا الشرط الخاص بحكم الذوق بحسب اللحظة الثالثة هو أن الجمال صورة الغاية فى شئ ما طالما كانت هذه الصورة مدركة فيه بغير تمثل أو تصور للغاية.

Beauty is the form of purposiveness of an object so far as this is perceived in it without any representation of purpose.

الخلاصة أنه ليس هناك غاية أو غرض خارجى يتعلق به الجميل وإنما يوحى بالغاية التى تستند إلى ملائمة فكرتنا عن الشئ ووعينا وإدراكنا لهذه الملائمة.

وقد انتهى كانط من تحديده للشروط الأولية لحكم الذوق وتعريف الجميل بناء على هذه الشروط إلى تفرقة بين نوعين من الجمال المقيد Pulchritudo adhaerens والجمال الحر Pulchritudo vaga، المقيد يفترض ما ينهى أن يكون عليه وإن تطابق معه. أما الجمال الحر فلا يفترض مسبقاً ما ينهى أن يكون عليه الجميل. ومن أمثله الزخارف الإغريقية أو تصميم ورق الحائط وفى الموسيقى ما يمكن أن يسمى بالفانتازى fantasies أو الموسيقى بلا موضوع أو غير المصحوبة بالكلام، أما أمثلة الجمال المقيد فممثل جمال الحسد الإنسانى أو الحيوانى أو جمال مبنى سواء كان كنيسة مثلاً أو منزلاً. ففى هذه الأمثلة يمكن أن نرجع إلى تصور لما ينهى أن يكون عليه الجميل فهو بالتالى جمال مقيد، وهذا يعنى نوعاً من الخلط بين الجمال والكمال أو الصغير. لأن يمكن لنا أن نتصور الفكرة العامة للشئ الذى تتمثله فى النمط أو فى النوع الخاص به فنصف رجلاً بأنه أحمل من غيره لأنه أقرب إلى تمثيل النموذج الخاص بحسنه، لذلك يمكن فى الجمال المقيد أن تتبع معنى مثالياً.

تحليل الجليل:

اتبع كانط تحليله للجميل بتحليله للجليل، وقد عاد كانط في كتابه نقد الحكم إلى ما سبق أن ذكره من تفرقة بين الجميل والتحليل في مؤلف سبق نشره بعنوان ملاحظات حول الشعور بالجميل والتحليل عام ١٧٦٤.

ويرى كانط أن التحليل شأنه شأن الجميل من حيث إنه يتضمن نفس الشروط الأولية التي ذكرها لحكم الذوق من حيث تنزهه عن المنفعة واتصاف الحكم عليه بالكلية ولا ضرورة غير أنه في حين يستند الجميل إلى اتفاق المعيلة مع الذهن ويتجه إلى المعرفة العقلية نجد أن التحليل يستند إلى اتفاق المعيلة مع الذهن ويتجه إلى المعرفة العقلية نجد أن التحليل يستند إلى اتفاق المعيلة مع العقل فيكون أكثر اتجاهاً إلى مجال الأخلاق ويتفق الجميل والتحليل في أنهما يعثان في الإنسان اللذة أو الرضاء بذاتها ولا يستندان إلى الاحساس مثل اللذيذ *Pleasant* ولا التصور العقلي مثل الغير *the good*، غير أن الجميل يختلف عن التحليل في أنه يوجد دائماً فيما هو محدود في حين يوجد التحليل فيما هو لامحدوداً وما يبحث على فكرة اللانهاية. ففي التحليل يرتبط سرورنا أولدتنا بالكيف في حين يرتبط سرورنا بالجليل من جهة الكم. ويتميز الجميل بأنه يؤثر قوائا الحيوية فيقترن بلعب العيال، أما التحليل فيتميز بأنه يثير فينا الشعور بتوقف هذه القوى الحيوية ثم يتبع ذلك انطلاقها ونوع الارتياح أو السرور الذي نحس به نحو التحليل هو القداسة أو الاعجاب، وفي حين يوحى إلينا الجميل الطبيعي الشعور بنظام الطبيعة، نجد أن التحليل يوحى إلينا بإضطرابها.

ويثير التحليل في النفس حركة إما أن ترتبط بالمعرفة فتولد التحليل الرياضي وإما أن ترتبط بالإرادة فتولد التحليل الديناميكي، أي أن للجليل صورتان: صورة رياضية ثابتة أو استاتيكية وصورة حركية ديناميكية.

ويعرف التحليل الرياضي بأنه ذلك الذي يكون كل شيء بالنسبة له صغيراً ولذلك فلا يمكن للاحساس أن يحيط به. ومن أمثلة التحليل الديناميكي العواصف والبراكين والمحيط الثائر والشلالات، تلك القوى التي تجعلنا تنسamy إلى تصور القوى العاقلة التي تفوق الطبيعة المحسوسة، لأن إذ يوحى بالقوة الطبيعية الهائلة يجعلنا ندرك ضالة قدرتنا المادية ولكنها تنبه النفس إلى إدراك طبيعة العقل الذي به نسمو على العالم المحسوس غير أنه لا ينبغي أن يتحول إحساسنا بالجليل إلى رهبة وخوف، كما لا ينبغي أن يتحول إحساسنا بالجميل إلى شعور باللذة أو الشهوة.

وكل هذه الأحكام المعاصرة بالجميل لا تقع على الموضوعات الخارجية بل تقع على حالتنا النفسية عند تقديرنا لهذه الموضوعات. وأحكامنا على الجليل تفترض أن هناك ملكة عامة بين الناس هي ملكة التشريع الأخلاقي. ومن الأمثلة التي يوضح بها كانط الفرق بين الجميل والجليل اختياره الحداثق المنسقة كمثل للجميل أما الجبال والغابات والعواصف فهي أقرب إلى الجليل، أو قوله إن النهار يوحى بالجميل في حين يوحى الليل بالجليل. وإذا كان الفن لا يقدم لنا أمثلة للجميل إلا أن كانط يستثني الأهرامات وكنيسة القديس بطرس فيرى فيها أمثلة للجليل ويتبع كانط تحليله لأحكام الذوق التي تقع على الجميل والجليل بمناقشة حول طبيعة الفن وتقسيم الفنون الجميلة.

طبيعة الفن :

آثار الفن في رأى كانط هي إنتاج صادر عن حرية الإنسان وإرادته. ومع ذلك فلا ينبغي أن نشعر إزاء العمل الفني بأنه عمل صناعي مدير بل يكون العمل الفني جميلاً بقدر ما يوهننا بأنه من عمل الطبيعة أو أنه ناتج تلقائي شأن أي موجود طبيعي^(٨).

كذلك فإن آثار الفن الجميل ولو أنها مصممة بتخطيط معين designed إلا أنه لا ينبغي أن يظهر لنا هذا التخطيط بشكل واضح^(٩).

وقد نطق النحل إذ يننى خلاياه أنه يقوم بعمل فني ولكن هذا العمل لا ينتج عن العقل والإرادة بل هو صادر عن الغريزة وتلقائي ناتج عن الطبيعة وليس وليد العقل الانساني والإرادة الانسانية الحرة.

والفن الجميل هو ناتج العبقرية genius

Beautiful art is the art of Genius

والعبقرية موهبة نظرية talent توجه الفن بما لا يمكن لأي قواعد مدروسة أن توجهه فإن أول خصائص العبقرية هي الأصالة Originality وما تنتجه العبقرية ليس تقليداً بل هو نموذجي exemplary يكون مقياساً أو معياراً نقيم على أساسه الأعمال الفنية.

(٨) Kant. Critique de J. 45.

(٩) Hence the purposiveness in the product of beautiful art, although it is designed must not seem to be designed, I.e. beautiful art must look like nature although we are Conscious of it as art.

ولا يمكن للعبرى أن يحدد قواعد محددة يسير عليها الغير لكي يتحولوا إلى عباقرة وفى هذا تتميز العبقرية فى الفن عن العبقرية فى العلم.

وإذا كان الذوق كافياً للحكم على الجمال الطبيعي إلا أن العبقرية هى ملكة ابتكار الجمال الفنى، فالجمال الفنى artificial beauty هو التمثيل الجميل للأشياء والموضوعات العاصـة beautiful representation of a thing.

وفى الفن يمكن تصوير أى شئ ولو كان قبيحاً فى الطبيعة ولو كان دمار الحروب، ولكن هناك مالا يمكن أن يصور فى الفن وهو ما يثير الاشمئزاز disgust غير أن الذوق ينظم العبقرية ويوجهها فى الفنون الجميلة وهو الأداة التى بها نقوم بالحكم وتقدير الأعمال الفنية الجميلة.

ويقول كانط بوجود أفكار إستيقية Des idées esthétiques هى ثمرة للعبقرية التى تقدمها فى الفنون الجميلة وخاصة فى الشعر. وتنشأ من اتفاق الخيال والذهن فيتهدى العبرى إلى الأفكار المناسبة لتصور معين والتعبير المناسب لتوصيل هذه الأفكار للغير بواسطة الرموز ويسمى هذا الملكة بملكة النفس I'same spirit التى تنتج هذه الأفكار الجمالية أو الاستيقية.

يمكن للأفكار الاستيقية أن تتحول إلى رموز لأفكار العقل. ومن هنا يحدد كانط ارتباطاً بين الجميل والأخلاقي والحر عن طريق هذه الرمزية⁽¹⁰⁾.

الجميل وعلاقته بالغير :

بعد أن ينتهى كانط فى الجزء الأول من كتابه نقد الحكم الاستيقى بمخصص الجزء الثانى من هذا النقد لموضوع آخر هو جدل الحكم الاستيقى (Dialectic of Aesthetical Judgement). ويدور هذا الجزء حول مناقشة جدلية تتعلق بمدى اعتماد حكم الذوق على تصور أو عدم اعتماده على تصور Concept.

فالفرضية الأولى ترى أن أحكام الذوق لا تستند إلى أية تصورات ونقيضها يتلخص فى أن أحكام الذوق يجب أن تستند إلى تصورات حتى تناقشها ونطالب الغير بأن يتفقوا معنا فيها. ولا يمكن أن يحل هذا التناقض إلا إذا فرنا التصور الذى يستند إليه حكم الذوق بأنه ليس تصوراً معرفياً بل تصوراً لحقيقة تفوق الحس. وأن الغاية التى يوهنا بها الجمال الطبيعي والفنى ليس غاية

(10) Kant, "Critique 59".

مستمدة من الواقع بل ترجع إلى الطريقة التي ننظر بها إلى الطبيعة والفن⁽¹¹⁾، وهي التي ترتفع باللذة التي نشعر بها تجاه الجميل من المستوى الحسي أو التجريبي إلى المستوى الروحي الذي يجعل منه حقيقة متفقة مع عالم الغايات الأخلاقية. ومن هنا يمضي كانط في بيان صلة الجميل بالخير.

يقول إن الجميل هو رمز للخير، والدليل على ذلك أن الكل متفقون على أن اللذة التي نستمدّها من الشعور بالجميل إنما هي لذة مختلفة عن مستوى اللذات الحسية.

وهذا الارتباط بين الجميل سواء كان في الطبيعة أو الفن يظهر فيما نطلقه من صفات أخلاقية على موضوعات الحكم بالجميل فنصف الأشجار أو المباني بأنها سامية ومحترمة dignified majestic-majestieux et magnifiques أو نصف الحقول بأنها ضاحكة باسمّة أو مرحلة بل حتى الألوان نسميها نقيّة طاهرة chaste رقيقة - modeste - tendre (innocente - tender) لأنها تثير مشاعر مماثلة لتلك المشاعر التي تثيرها الأحكام الأخلاقية.

فالذوق يسر الانتقال التدريجي من الحاذية الحسية إلى الاهتمام بالأخلاقية حيث إنه يعرض العيال على نحو بينه حرّاً ومتكيفاً؟ يطابق الذهن ويعودنا على أن نجد ارتياحاً متحرراً من المفهّر الحسي⁽¹²⁾

والخلاصة أن العيال سواء كان في الطبيعة أو في الفن إنما هو عند كانط رمز يعبر عن حقيقة روحية وراءه. وهو بهذه الصفة يكشف عن اتفاق بين الطبيعة والإرادة الإنسانية بتدعلان في التجربة الجمالية مما يفضي إلى القول بأن الإنسان بوصفه كائناً أخلاقياً إنما يعيش في عالم يتفق وحاجاته الروحية.

وقد مهد هذا الرأي لنشأة المثالية الألمانية في علم الجمال بعد ذلك خاصة عند شلنجر وهيجل حيث أصبح الفن أداة مساعدة للفلسفة للكشف عن الحقيقة الروحية المطلقة.

(11) Kant, Critique. 56-57.

(12) Le goût rend possible en uelque sorte une transition de l'attrat sensible à l'interêt moral habituel, sans qu'il y ait un sant trop brusque, en représentant l'imagination comme déterminable selon les fins de l'entendement et en enseignant à trouver dans les objet des sens, Inême sens attrait sensible. un libre satisfaction.

It accuustoms us to find a satis faction that is from sensous allurement even in the Object of sense.

وأخيراً فلعل هذه المثالية الروحانية التى بدأت يحويها تتكشف فى فلسفة كانط الجمالية ثم تطورت فيما بعد مع فلاسفة المثالية المطلقة إنما يمكن أن تفسر على ضوء ظروف ألمانيا السياسية والاجتماعية التى قضت على حرية الطبقة المتوسطة فضلت مفككة منعزلة فى ظروف إقطاع قوى الحدود.

وإذا كان عدد كبير من المفكرين وأساتذة الجامعات قد أعجبوا بالعقل الذى ساد حركة التنوير فى فرنسا إبان القرن الثامن عشر، إلا أن هؤلاء قد حافظوا فى نفس الوقت على نزعة مضادة للعقل تسلم بالإيمان أو تفسح المجال للشعور لكى يقاسم العقل والشعور والإيمان إلى تضارب النزعات المتناقضة فى مذاهب فلاسفة المثالية الألمانية الذين أمتعوا فى تأكيد النزعة العقلية غير أنهم من جهة أخرى عارضوا هذه النزعة بافتراضهم منكات الحس والذوق.

من جهة أخرى فإن فلسفة كانط فى الوقت الذى ردت فيه الاحساس بالجمال إلى الذات الإنسانية فإنها قد انتهت إلى معيار مطلق ثابت مشترك بين البشر جميعاً مما ترتب عليه نشأة اتجاه شكلى فى النقد الفنى ظل سالداً فى الفكر حتى العصر الحديث. فالنزعة الذاتية عند كانط لم تنته إلى معايير نسبية فى النقد الفنى على نحو ما نجد عند الفلاسفة الحسين والتحريبيين عموماً بل انتهت إلى نزعة مثالية تحدد للجمال معايير ثابتة مطلقة مستمدة من افتراض ثبات الطبيعة البشرية. وقد تجلت النزعة الشكلية المستمدة من فلسفة كانط عند خلفائه الذين عرفوا الجمال بأنه فى الصورة المجردة أو فى العلاقة بين الألوان والخطوط أو بين الأفكار كما يقول معاصره هربارت **Herbart** الذى ذهب إلى أن الصورة هى الحقيقة الثانية المعقولة فى كل ظواهر الجمال.

من زاوية ثالثة قدم كانط الأساس الفكرى لتلك المذاهب التى قربت بين الفن واللعب حين أكد أن الجميل مجرد عن النفع فترة عن كل غرض وقد كان من أبرز من عبر عن هذا الاتجاه فى علم الجمال "شيلر" الذى عرف الفن بأنه يتركز فى النشاط التلقائى الحر، كذلك انتهى هربرت سبنسر إلى تعريف الفن بأنه استنفاد الطاقة الزائدة عند الانسان وقرب بينه وبين اللعب.

وأخيراً فإذا صح القول بأن كانط إنما قد انتقل بعلم الجمال من المرحلة الميتافيزيقية التى كان البحث فيها عن الجمال الفنى والطبيعى يستمد من تأملات الفلاسفة فى ماهية الجمال ووجوده وتعريفه إلى المرحلة النقدية أى مرحلة البحث فى إمكانية وشروط إدراك الإنسان وحكمه بالجميل واستطاع بذلك أن يجعل من المعبرة الجمالية خبرة قائمة بذاتها لاستمد من التأملات الميتافيزيقية

ولا تستقي من البحث النظري، فكان بذلك من أول من جعل الفن ميدانه الخاص المختلف عن ميدان المعرفة النظرية والحياة الأخلاقية، إلا أنه مع ذلك يؤخذ على كانط أنه عندما كتب مؤلفه الرئيسي نقد الحكم إنما كان مقوداً بنظريات سيكولوجية وعرضاً لعلم نفس الملكات faculty psychology السائد في عصره. أكثر مما كان مسترشداً بفنون عصره وآدابه ومقاييس الجمال والذوق عند فنانيه ونقادهم. أما إذا ألقينا بنظرة على قائمة الملكات في النفس الإنسانية كما تصورها كانط لوجدنا أنها ثلاث ملكات رئيسية، ملكة الذهن الذي تنطبق تصوراتها على عالم الطبيعة وملكة العقل الذي تنطبق أفكاره على عالم الحرية وملكة الحكم بعد ذلك التي تفترض أفكاره عن الغاية والقصد teleology & purposiveness. وإذا كان الشعور باللذة والألم يتدخل أيضاً في ملكة الحكم إلا أن دور اللذة في تحليل كانط الاستطقي وفكره الجمالي لم يكن له من الأهمية قدر ما كان لفكرة الغاية وهي الفكرة التي استغلها بعد ذلك لتوضيح نظرياته الطبيعية. فالغاية هي قبل كل مبدأ ترنسندنتالي، أو لنقل بمصطلح الفلسفة الكانطية هي شرط أولى يجعلنا ننسب للطبيعة تصورات الغاية لأن تصورات الذهن العلمية لا تنتهي إليها.

أما عن الخيال imagination فلم يخصص له كانط مكانة بين قوى الروح، وإنما وضعه كمساعد لقوى المعرفة ولذلك لم يلعب الخيال في استطبيقا كانط دوراً أخلاقياً كما يقول بندتو كروتشه^(١٢).

ولذلك فقد عد كروتشه مواطنه الإيطالي فيكو Giambattista Vico من أهم من ساعد على تأسيس علم الجمال الحديث، إذ قد نجح فيكو فيما لم يتوصل إليه كانط من تقديم تصور واضح للخيال القادر على الخلق.

وعلى أي الحالات فقد ترك كانط تفسير عملية الابتكار وخلق الاساطير لقدرة لم يوضحها تماماً الأمر الذي ألقى على عاتق فلاسفة الجمال فيما بعد مهمة البحث عن هذه القوة الخلاقية^(١٣) والتورط في ثنائية لامفر منها ظهرت مثلاً عند نيتشه فيما سماه بإرادة الوجود the will to illusion وعند هانس فاهينجر Hans Vahinger مؤلف فلسفة "كان" ^(١٤) الذي قال بعالم

(12) B. Croce. A esthetic. Trans. by D. Ainslie. New York 1958 p. 277.

(13) A. W. Levi, Literature, Philosophy; and imagination. Indians U. Press. 1962. pp. 11-49.

(14) The Philosophy of as If.

تحيايل فى مقابل عالم الواقع، وإذا كانت هذه الثنائية استمدت من فلسفة ملكات النفس عند كانط وعند خلفائه فإنها بقيت على مستوى ميتافيزيقى فى فلسفة برجسون فى تفرقة الشهيرة بين عالم الحياة ذى الديمومة المدرك بالحدس والذى يكون الفن تعبيراً عنه وعالم المادة الحامد وقوامه الزمان الآلى الذى يكون العلم تعبيراً عنه. ثم هاهى الثنائية مرة أخرى تظهر على مستوى لغوى فيما يمكن أن يسمى بالاستطيقا السيماتيكية فى أيامنا المعاصرة عند فلاسفة الوضعية المنطقية والتحليل اللغوى ومرجعهم الرئيسى هو كتاب أوجدن وريتشاردز: C.K. Ogden & G.A. richards "معنى المعنى" the meaning of Meaning. 1923. وقد قدم المؤلفان فى هذا الكتاب تلك التفرقة الشهيرة بين اللغة المستخدمة فى العلم واللغة المستخدمة فى الدين والشعر والميتافيزيقا. ففى العلم تقوم اللغة بوظيفة مختلفة كل الاختلاف عن الوظيفة التى تقوم بها فى الميتافيزيقا وفى الشعر، ذلك لأنها تكون فى العلم لغة دالة على موضوع يمكن التحقق منه بالتجربة، إنها لغة إشارة referential - تشير إلى شئ to designate فى حين أنه فى الشعر لا تدل ولا تشير وإنما تعبر عما نفعلى به على نحو ما تعبر به الموسيقى أو التصوير بالأصوات والألوان emotional to express. ولقد استطاع رودلف كارناب Rudolph Carnap فيلسوف هذا المذهب أن يلخص هذا التعارض السيماتيكى بعبارته الشهيرة "إن لغة الميتافيزيقا، وفلسفة القيم والأخلاق ليست إلا شبه عبارات pseudo sentences - ليس لها مضمون منطقى وإنما هى مجرد تعبير عن الانفعالات والمشاعر تثير مشاعر الآخرين وميولهم وإن ما ينطبق على الميتافيزيقا ينطبق بالأحرى على عبارات الأدب والشعر والدين"^(١٥).

(١٥) ef. The logical syntax of language London. Routledge and Kegan Paul. 1959 - p. 278.

نظر فى هذا الرأى د. زكى نجيب محمود: عرافة الميتافيزيقا.

الفصل الثانى

هيجل

هو أرسطو العصر الحديث ومؤلف إنسكلوبيديا العلوم الفلسفية، عرض فيها المذهب استوعب ما قدمه السابقون وحدد مسار فكر اللاحقين. ولعله وجد فى أرسطو مثيلاً له حين وجده يحيط بأطراف الفكر السابق عليه كله فيستوعبه ثم يتجاوزته ويتسع مذهبه لتفسير كل ما فى الوجود والحياة الإنسانية من ظواهر متشابكة قوامها وحدة واتصال، وحدة، من جهة أخرى يضيق هيجل بالمجردات ويتمسك بالعنى ولا يتصور الحقيقة إلا فى نشاطها وفعالها ومعقوليتها، فلا عجب أن انتهى إلى القول بأن أرسطو هو أحق الفلاسفة بالدراسة إذ لم يعد الكلى عنده ذا شكل مجرد على نحو ما كان يتصف به عند أفلاطون، بل صار أقرب ما يكون إلى الفكرة فى نشاطها وفى معقوليتها البادية فى الموجودات الحسية العينية. ولعل شأن هيجل من كانط هو أيضاً شأن أرسطو من أفلاطون، إذ وجد كل منهما فى سابقه نقطة البدء فى فلسفته ثم تناولها بالنقد والتعديل — فقد تأثر هيجل بما انتهى إليه كانط من نظرية فى الحدل القائم بين المعقولات العقلية. أما فى علم الجمال فقد أثر كانط على أتباعه عموماً بما ذهب إليه من أن التجربة الجمالية إنما تقوم بين عالم الإرادة الأخلاقية وبين عالم الطبيعة. وأن الإنسان بوصفه كائناً أخلاقياً يحيا فى مجال يتفق ورغباته الروحية — غير أن هيجل تجاوز مثالية كانط النقدية إلى المثالية المطلقة التى شاركه فيها معاصروه ومواطنوه اتباع الحركة الرومانطيقية أمثال فريدريك شيللر وشلنج وهولدرلن^(١). وكان هذا الأخير من أعز أصدقائه أهام دراسته بجامعة توبنجن، وقرأ معاً شعراء الإغريق القدماء وشاركه المجلس للثورة الفرنسية. وعاصر هيجل جوته وأعجب بعقريته الفذة ومعرفته الشاملة — كذلك أعجب هيجل بحضارة الإغريق القدماء وتأثر بتصوراتهم للحياة الأخلاقية والسياسة المتمثلة فى نظام المدينة وما كان يسود حياتهم من إيمان بالدين الشعبى المعبر عن روح الأمة، وهى فكرة تشبع بها هيجل volkereigion — ومن جهة أخرى كان للثورة الفرنسية على تفكير هيجل دور خطير خاصة ما

^(١) جوهان كريستوف فريدريك فون شيللر J.C.F.S. schiller (١٧٥٩ — ١٨٠٥) مؤلف رسائل فى

التربية الجمالية — فريدريك ولهم جوزيف شلنج F.W. J. Schelling (١٧٧٥ — ١٨٥٤) ج. س. ف

هولدرلن F. Holdorlin

أتت به هذه الثورة من مثل جديدة غيرت معالم الحياة الأوروبية الحديثة. لذلك فقد اتخذت مشكلة مصير الإنسان ومعنى وجوده وحقيقة إيمانه مكانة في فلسفة هيغل ومن بعده في الفلسفات الحديثة والمعاصرة كما يتضح في الوجودية ابتداء من كيركغادر إلى هيدجر إلى سارتر وكامو. أما عن أهم معالم حياته الخاصة فإنها ترجع إلى نشأته التي تلقى منها آثار النزعة الوجدانية الصوفية وتعرف فيها على نظام أقرب إلى الحكم الشعبي الديمقراطي القائم على احترام ديني للسلطة كان له أثره في فلسفته السياسية. ويرجع تاريخ مولده في السابع والعشرين من أغسطس عام ١٧٧٠ في شتوتجارت وتعلم بجامعة توبنجن التي التحق فيها بهولدرن وشلنج. وفي عام ١٩١٦ قبل منصب أستاذ بجامعة هيدلبرج خلفاً لفريس J. H. Fries. ونشر مؤلفه انسكلوبيديا العلوم الفلسفية — وفي عام ١٨١٨ تولى منصب الأستاذية بجامعة برلين بعد وفاة فشته، ثم بلغ أوج ازدهاره ما بين عامي ١٨٢٣ — ١٨٢٧ وفلنت محاضراته رهن التحقيق والنشر المستمر على يد تلاميذه ومنها محاضراته في فلسفة الدين وفلسفة التاريخ وتاريخ الفلسفة ومحاضراته في علم الجمال.

وقد سلك هيغل في عرضه لمذهبه الجمالي مسلكاً ميتافيزيقياً إذ بدأ بحثه في الفكرة The Idea وفي المثال The Ideal وبعد أن بسط نظريته الميتافيزيقية وضع ما يشبه تاريخاً للفن وذلك في نظرية الأنماط الثلاثة الرئيسية التي فسر بها تطور الفن عبر الحضارات الإنسانية وختم محاضراته بعرض نسقي درس فيه خصائص الفنون الجميلة فكانت محاضراته في علم الجمال هي فلسفة في الفنون الجميلة كشفت عن إلمامه الواسع وحسه المرفه في تذوق الفنون. وبالإضافة إلى محاضراته في علم الجمال تناول هيغل الفن بالدراسة في مؤلفيه الانسكلوبيديا وفينومولوجيا الروح، وأكد في كل أبحاثه مهمة الفن في التعبير عن الروح المطلق، كما وضع أيضاً مهمة الدين والفلسفة في عملية التعبير هذه وأكد بكل وضوح ارتباط الفن والدين والفلسفة حين نظر إليها جميعاً على أنها مظهر للروح المطلق فأعلن أن الروح المطلق تعي نفسها من خلال هذه النظم الفكرية الثلاثة.

١ - الفن :

إن افتراض الروح المطلق هو محور مذهب هيغل ذلك لأن كل ما في الوجود من ظواهر طبيعية أو مادية أو نظم إنسانية أو فكرية إنما هي في النهاية مظهر من مظاهر تشكيلات الروح، وقانون هذه التشكيلات هو ما يسميه هيغل بالعدل، وقوام العدل حركة أو صيرورة مستمرة. وغاية الروح هي في النهاية أن تعي ذاتها ووسيلها في بلوغ هذا الوعي الفن والدين والفلسفة.

يقول لقد أمكن أن يقدم الفن الحقيقة الإلهية للإغريق حين نصح الشعراء والفنانون هناك أن يصوروا للناس الألوهية وبذلك وضخوا وجهة نظر عامة الشعب عن الحياة والسلوك والآلهة. فالفن وإن كان مدخلاً لإدراك المطلق إلا أن هناك أيضاً مجالات أخرى يمكنها أن تقدم الحقيقة على نطاق أوسع مما يؤديه الفن إذ يحدث بالنسبة لتطور الأمم أن توجد لحظة لا يستطيع الفن فيها أن يؤدي دوره كاملاً في تقديم الحقيقة الإلهية. فعندما جاءت المسيحية مثلاً بأحداثها التاريخية من ظهور المسيح وما ارتبط بحياته وموته من أحداث دارت حول فكرة الفداء redemption استمد الفن مضموناً جديداً ظهر في التصوير خاصة فارتقى في إمكانات التعبير غير أن الحاجة القوية إلى التأمل والتركيز على الباطل وانعطاف النفس على ذاتها حدرت الدين من عناصره الحسية ومالت بالحقيقة الإلهية إلى التجريد - فإذا كان العمل الفني يقدم الحقيقة الإلهية أو الروح المطلق في صورة حسية إلا أن الدين يمكنه أن يوجه الذات إلى التأمل والتركيز على الباطن.

ولكن تأتي الفلسفة في النهاية لتضفي على موضوعية الفن وعلى ذاتية الدين قدراً أكبر من الفكر La Pensée ذلك لأنها تقدم للعقل الحاتب الكلى الذى يصبح موضوعاً للتفكير كما أنها تضفي على الذاتية العاصة بالدين فكراً يجعله أسمى صور الباطن، وعلى هذا النحو يتحد الفن بالدين في الفلسفة، فالموضوعية في الفن تصبح موضوعية الفكر والذاتية في الدين تصبح ذاتية الفكر، ذلك لأن الفكر هو الذاتية المحضة العالصة.

والفن حين يعبر عن المطلق لا يتعامل بالتصورات المحددة بل هو يجمع إليها العيانات الحسية، ومن هنا يعرف هيجل الجمال بأنه تحلى الفكرة بطريقة حسية.

وموضوع الاستطيقا لا يتناول الجمال الطبيعي وإنما يتعلق بالجمال النفسى، لأن الجمال فى الفن أرفع مكانة من الجمال الطبيعي لأنه من إبداع الروح وعلق الوعى وتناج الحرية، وماهو من إنتاج الروح يحمل طابعها ويكون أسمى من الطبيعة.

وإذا كان الفن عند هيجل يتناول المظهر، فالمظهر دال على الجوهر، والحقيقة لا تكون ما لم تظهر فى وعى معين، فلا يضير الفن أنه يتناول المظهر بل يضيره أى نوع من أنواع المظهر هو، وليس الإبداع الفنى مجرد محاكاة، لأن المحاكاة يمكنها أن تكشف عن مهارة عملية تقنية ولا يمكنها أن تولد إبداعاً فنياً - يقول إن الفن الذى يحاكي الطبيعة لا ينتج آثاراً فنية ذات قيمة وإنما ينتج صنعة ومهارة، وإذا جازت المحاكاة بالنسبة لبعض الفنون كالنحت والتصوير فكيف يمكن أن تفهم بالنسبة للموسيقى أو العمارة أو الشعر إن لم يكن وصفاً؟

وإن حاول أحد أن يحاكي غناء البلابل مثلاً فإنما الأقرب إلى الاحتمال أنه يشوهه ولا ينتج عسلاً فنياً — ويشير إلى أن الإسلام قد أذاع محاولات المحاكاة، كما ذهب عامة المسلمين إلى القول بأن تصوير الطبيعة الذي كان موجوداً على جدران المعابد الوثنية سوف يدين مؤلفيها يوم الحساب.

والموضوع الفني لا يخاطب الرغبة الحسية ولا يحقق نقعاً عملياً شأن موضوعات العالم الحسى، كما أن الموضوع الفني من جهة أخرى يمتاز عن موضوعات التأمل النظرى وتصورات العلم بأنه موضوع فردى وليس تصوراً مجرداً — من هنا يكون الجانب الحسى فى الفن مجرداً عن المادية إذ ليس شأنه شأن أى موضوع من موضوعات العالم الطبيعى إنه شارك فى الفكرة. ومن هذا الجانب الفكرى فيه يشارك فى المثالى بمعنى أنه ليس فكرة مجردة بل إنه مثال يتحقق فى الخارج ويتمثل فى موجود معين والجانب الحسى من الفن يتمثل فى شكل يخاطب العقل. وأكثر الحواس قابلية للعقل هما البصر والسمع ولذلك يستبعد الشم والذوق واللمس لأن هذه الحواس لا تتعامل إلا بما هو مادى واللذة المستمدة من موضوعات هذه الحواس لا تتعلق بالحمال الذى يسعى إليه الفن لأن المحسوس فى الفن يتحول إلى روحانى والروح من جهة أخرى تتمثل فى شكل حسى.

ويرى هيجل أن الفن يقدم للإنسان أعلى درجة من درجات الرضاء حين يرضى حاجته إلى فهم العالم خاصة عند بعض الشعوب، وفى فترات الزمان، فالإنسان هو وعى أو هو وجود لذاته، وللإنسان وجود مادى شأنه شأن باقى موجودات الطبيعة ولكن له وجود آخر، وجود لذاته يتضح حين يجعل من نفسه موضوعاً لتأمله وهو بهذا الوصف روح وهو يبلغ وجوده لذاته ووعيه بذاته بطريقتين:

طريق نظرى، لأنه يعكس بفكره على نفسه ليدرك فكره وما يدور بهباطنه — وطريق عملى لأنه يعرف نفسه بالنظر إلى الخارج وما يستطيع أن يؤثر به على الأشياء الخارجية، وهذا الميل فى التأثير على البيئة المحيطة به نجده لدى الطفل الصغير الذى يقذف بحجر فى الماء ليرى ما فعلته يده من تأثير فى البيئة الخارجية وهذه الحاجة فى الإنسان تتخذ أشكالاً أكثر تعقيداً حين تصل إلى مرحلة الخلق والإبداع الفنى عند الإنسان — بل إن الإنسان ليتخذ من جسمه ونفسه مادة للإبداع الفنى عندما يلجأ إلى تغيير بعض ملامحه للترزين وقد تصل هذه الحاجة به إلى حد التشويه كما نلاحظ مثلاً عند البدائيين أو الصينيين فى طرقهم لتجميل أقدامهم بتشويه شكلها الطبيعى.

وعلى هذا النحو يتضح أن الفن يكفى حاجة الإنسان إلى النوعى بعالمه الداخلى وعالمه الخارجى على السواء بواسطة تلك الموضوعات التى تعكس له ذاته وفعله ليرى نفسه من خلالها - ويكتسب الفن بناء على ذلك قيمته المعرفية الكبرى بالنسبة للإنسان، ولما كان الفن فى أسمى درجاته تعبيراً عن مضمون وروحانى باطنى فيترتب على ذلك أنه كلما أفصحنا الأعمال الفنية عن الباطن الروحانى كلما ارتقت فى سلم الكمال ونضجت فى الشكل. لذلك يرى هيغل أن تصوير الشكل الإنسانى كان اكتشافاً ساعد فى النحت والتصوير على الارتقاء من مرحلة دنيا إلى مرحلة أعلى فى تصور الروح، فالشكل الخارجى للجسم الإنسانى أدل على الباطن وأكثر شفافية فى التعبير عن الروح من النحت والتصوير الذى يتخذ موضوعاته من عالم الطبيعة أو العالم الحيوانى. وعلى الرغم من أن الصورة الانسانية مكونة من أعضاء مختلفة، إلا أن العضو الذى تمثل فيه الروح بأقصى درجة إنما هو العين، إذ أنه الروح لا تبصر بالعين فحسب بل إنها تصبح مبصرة بها، أى أن الذى يميز العين عن باقى أعضاء الجسم الإنسانى هو أنها العضو الذى به نرى وبه أيضاً نكون مرئيين، يقول: ينبغى أن يتحول العمل الفنى عينا فى كل أجزائه حتى يكتسب قدرة على الدلالة على الباطن، إن كل عمل فنى يتحول إلى "أرجوس Argus"^(١٧) ذى الأعين الثلاثية، ومن خلال هذه الأعين يظهر الباطن وتتشع الروح.

ب : الفكرة والمثال أو (المثل الأعلى)^(١٨)

يرجع الجمال فى الفن دائماً إلى اتحاد الفكرة بمظهرها الحسى، والنظر إلى الفكرة فى ذاتها يكون الحق ولكن النظر إلى مظهرها الحسى، يكون الجمال - أما الفن فيرتفع بالكائنات الطبيعية والحسية إلى المستوى المثالى ويكسبها طابعاً كلياً حين يخلصها من الجوانب العرضية والوقعية، فالفن يرد الواقعى إلى المثالية ويرتفع به إلى الروحانية. لذلك يرى هيغل أن الفكرة إذا تشكلت تشكلاً دالاً على صورتها العقلى فإنها تتحول إلى مثال ideal - idear^(١٩) الفكرة العينية حقيقة هى وحدها التى يمكنها أن تولد الشكل الصحيح المناسب لها ومن إتقانها وهذا الشكل يتولد المثل الأعلى أو مثال الجمال^(٢٠).

^(١٧) فى الأساطير اليونانية القديمة عملاق مولود للأرض تغطى جسده أعين كثيرة.

^(١٨) ideal, ideal.

^(١٩) L'idée en tant que réalité façonnée conformément à son concept est idéale.

^(٢٠) Thus it is only the truly Concrete idea that can generate the true shape, and Correspondance of the two is the ideal. (The) philosophy of Hegel. Friedrich, p. 374.

فالفكرة عند هيجل حقيقة عينية متطورة، وقد تكون الفكرة غامضة وقد تكون واضحة كاملة، فإذا تكاملت بحيث طبقت التصور الخاص بها كانت حقيقية، لذلك يقول هيجل إن المثال idéal أو المثال الأعلى للحمال لا يتحقق بمجرد مطابقة المضمون للشكل، ولكن ينبغي أن يكون المضمون نفسه على مستوى عال من السمو والكمال، وفي رأيه أن أهل الشرق القديم في الصين والهند ومصر لم يتوصلوا إلى تحقيق هذا المثال الأعلى للحمال في أعمالهم الفنية، ذلك لأن أفكارهم الميثولوجية التي تضمنتها أعمالهم الفنية لم تكن محددة ولا معقولة إلى حد كاف لم تكن حقيقية ولا كاملة، ذلك لأن العمل الفني إنما يرتفع في المستوى بقدر ما يكون المضمون الفكري الذي يتطوى عليه قد بلغ حداً معيناً من المعقولة والروحانية، وقد وصل إلى هذا الحد اليونان القدماء ولم تصل إليه الحضارات الشرقية القديمة.

ويقدم هيجل تفسيراً فلسفياً لتاريخ الفن على أساس من فلسفته في تحقيق الفكرة، فبحسب تحقيق الفكرة ظهرت أنماط الفن المختلفة على مدى تاريخ الحضارات والفكرة هي المضمون الذي يتخذ الأشكال العارضية المناسبة لمستوى تطور هذا المضمون، فالشكل مرتبط كل الارتباط بالمضمون، واكتمال الشكل رهين باكتمال المضمون وقد لا ترتقى بعض أنماط الفن إلى المثال الأعلى idéal أو المثالي ولكن لا يعني هذا أنها لا تنطوي على فكرة، ذلك لأن لكل عصر الفكرة المناسبة له وهي تحد دائماً النمط أو الشكل المناسب لها وهذا الارتباط بين الشكل والمضمون يقدم ثلاثة أنماط رئيسية للفن، وهي النمط الرمزي والنمط الكلاسيكي والنمط الرومانطيقي.

ففي النمط الرمزي تكون الفكرة مجردة وغامضة وغير محددة ونتيجة لهذا اللا — تحدد تقوى على إخراج الشكل الكامل، إن الفكرة تتعسف بالأشكال الطبيعية وتشوهها وعلاقتها بالشكل العارضي هي علاقة تنافر مرجعه عدم اكتمال المبدأ الباطني المصور فيها، فعلاقة الفكرة بالأشكال العارضية المستمدة من الطبيعة علاقة مصطنعة وهي تتخذ من الأشكال الطبيعية رموزاً وتضخمها محاولة التقريب بينها وبين نفسها، ومظاهر هذا النمط تتضح في الفن الذي يأخذ بوحدة الوجود عند قدماء الشرقيين حيث تحمل آفقه الأشياء مضموناً روحانياً متضخماً أو تضفى على الطبيعة معنى لا يتناسب معها ولذلك تنتهي إلى الغرابة والفجاجة.

ولكن لما كانت الفكرة بحكم طبيعتها متطورة نامية فإنها لا تظل على نفس الدرجة من التجريد واللا — تحديد والغموض إنها مبدأ النشاط والحركة وهي تدرك ذاتها على أنها روحاً، والروح تتحرك وتحدد ذاتها بذاتها وفي عملية هذا التحديد الذاتي تحد لنفسها الشكل العارضي

الناسب لها ومن هنا ينشأ التلايف بين الفكرة ومظهرها الخارجى ويتحقق المثل الأعلى للحاصل
I'idéa - The Ideal فى النمط الثانى نفعن وهو النمط الكلاسيكى.

وفى هذا النمط تبلغ الفكرة مستوى إدراك الفردية والروحانية فتتصف الفكرة بأنها أصيلة
Der Ursprungliche Begriff وأنها تحد الشكل المناسب لها والذي يمكنه الكشف عن
مبدأ الفردية والروحانية وهو الشكل الإنسانى، فالنزعة الإنسانية التشخيصية تمثل فى الفن تقدماً فى
التعبير عن الروح تميز النمط الكلاسيكى، ويصبح الشكل حقيقة حسية وجسمانية وتنتفى مظاهر
التعارض الذى كان يسود النمط الرمزى، غير أن الروح هنا محدودة بشكل واحد محدد هو الشكل
الإنسانى، لذلك تظهر الحاجة إلى ظهور الروح المطلق اللانهائى فى النمط الرومانطيقى الذى يبلغ
الروحانية الخالصة - فالفكرة فى هذا النمط تتخلص من الشكل المحدود وتترك نفسها روحاً مطلقاً
خالياً من كل تحديد فتتجاوز الأشكال الحسية المحدودة وتعلو على الأشكال العاصرة بالعالم
الحسى الواقعى وتحقق فى عالم الوعى الباطنى وتهجر العالم الخارجى لكى تتعكف على ذاتها وهنا
يظهر النمط الرومانطيقى الذى يكون الشكل الخارجى فيه غريباً عن الفكرة بعد أن كان فى النمط
الكلاسيكى مؤلفاً بها.

وعلى هذا النحو يظهر تطور الأنماط من النمط الرمزى الذى يمثل مرحلة البحث عن المثل
وعن اتحاد الفكرة بالشكل الخارجى إلى النمط الكلاسيكى الذى يعمل إلى المثل ويبلغ مرحلة
اتحاد الفكرة بالشكل الخارجى إلى النمط الرومانطيقى الذى يعلو بالفكرة ويتسامى بالمثل إلى حد
يجعلهما مرة أخرى غير متحدان بالشكل الخارجى.

ويتميز كل نمط من هذه الأنماط بخصائصه المستمدة من ميثافيزيقا هيجل فى علاقة الفكرة
بتجسدها الخارجى ويتخذ كل نمط من هذه الأنماط مجرى يتطور على مدها فيمر بدور النشأة
فالنضوج فالتهور. وتتفاوت قدرة الفنون على تلبية خصائص هذه الأنماط، فمنها ما يكون أكثر من
غيره تحقيقاً لخصائص هذا النمط أو ذاك فمثلاً تكون العمارة هى أكثر الفنون قدرة على التعبير عن
النمط الرمزى فى حين يكون النحت أكثرها تعبيراً عن النمط الكلاسيكى ثم تأتى فنون التصوير
والموسيقى والشعر لتكون أكثر الفنون تعبيراً عن النمط الرومانطيقى.

ولا يعنى هنا أن نستبعد من النمط الرمزى وجود سائر الفنون الأخرى من نحت وتصوير
وشعر وإنما تتخذ هذه الفنون آثار هذا النمط غير أن العمارة بالذات تجد مبدأها المنطقى فى النمط

الرمزى كما يعد النحت مبداء المنطقى فى النمط الكلاسيكى ويرجع مبدأ الفنون الرومانطيقية إلى الحضارة الغربية المسيحية التى تضمنت تصوراً روحانياً للألوهية يعلو على الأشكال الحسية للعالم الواقعى.

ج : أنماط الفن الثلاثة

١ - النمط الرمزى وتطوره:

ساد هذا النمط الرمزى فترة طويلة من تاريخ الفن هى فترة الحضارات الشرقية القديمة وأول ما يتميز به هذا النمط من خصائص هو تعارض الموضوع الفكرى مع الشكل الخارجى ومن جهة أخرى يتميز المضمون الفكرى فيه بصفات الإبهام والألفاظ ومن هنا يسوده الطابع السحري الممتلى بالأسرار.

وإذا تناولنا الأعمال الفنية التى تحمل سمات هذا النمط فإننا نجد أنها تتميز بأنها تحمل دلالة رمزية بمعنى أن الشكل الخارجى فيها لا يقتصر على أداء المعنى المطابق له فقد تعنى صورة الليث مثلاً الحيوان نفسه ولكنها قد تعنى معنى رمزياً حين يقصد به الرمز إلى القوة ولكن الرمز يظل مع ذلك منطوياً على كثير من الغموض والإبهام، ذلك يمكن أن نرسم للقوة برمز آخر حين نستعمل صورة الثور أو القرنين كما أنه يمكن أن نرسم بالليث لشيء آخر غير القوة كالعظمة مثلاً وكل هذا الإبهام مرجعه إلى أن اعتماد العمل الفنى على وظيفة الرمز لا يجعل لهذا العمل الفنى كياناً فنياً خالصاً حين تكون علاقة المضمون فيه بالشكل الخارجى علاقة مصطنعة أو علاقة اتفافية، فالرمز لا يستغرق كل صفات مدلوله حين يشير إلى جانب معين من جوانب الفكرة أو حين يؤخذ بالمعنى الحرفى.

ومن خلال هذه الصلة المصطنعة بين الشكل الخارجى وبين المدلول أو المضمون الفكرى فى الأعمال الفنية يتكشف لهيكل صراع فى النمط الرمزى ويترتب على هذا الصراع التمييز بين مراحل مختلفة لتطور النمط الرمزى، فمرة مرحلة لا تكون الأعمال الفنية فيها متميزة تماماً عن موضوعات الطبيعة ويكون الصراع بين المضمون الفكرى والشكل الخارجى موجوداً ولكن على مستوى الرمزية اللاواعية^(٩) (Symbolisme irrefléchi) ويمثل الفن الهندى القديم هذه المرحلة، ذلك لأنه يلجأ إلى توضيح أقل الأشياء الطبيعية وينتهى إلى اللاتناسب الناتج عن تصور

(٩) Le Symbolisme irrefléchi, uncionscious, irreflective Symbol.

وحدة وجود الإلهية أن تتجسد فى بقرة أو فى فرد أو فى شخص من أفراد طبقة البراهمة كذلك يمثل الفن المصرى القديم هذه المرحلة على أحسن وجه فتأتى العمارة لتكون الفن المعبر عن خصائص هذا النمط الرمزي إذ تجعل مهمتها تشكيل الطبيعة الخارجية تشكيلاً يناسب المضمون الفكرى وتمهد الطريق لتحقيق الألوهية فى المكان بالصراع مع الطبيعة الخارجية أنها تبعد المكان ليناسب وجود الروح. وتحفل الآثار المعمارية فى مصر القديمة بالرموز حين ترمز المعابد والمسلات لقوى الطبيعة المقدسة وتقوم الأهرامات بالمحافظة على فردية أرواح الموتى فتكون أول خطوة نحو إدراك الروح الفردانية وخلوها بعد أن كانت الروح الفردية تغنى فى وحدة شاملة تجمع كل الموجودات وفقاً للعقيدة الهندية ولكن تظل الأهرامات مع ذلك غلافاً حامداً ورمزاً خارجياً ومصطنعاً وغريباً عن الروح الساكنة بحوقه.

ويبلغ النمط الرمزي مرحلته الثانية حين يظهر صراع المضمون والشكل للوعى الإنسانى بحيث يمكن التفرقة فيه بين الجانبين وتليخ الرمزية هنا مرحلة الرمزية الواعية ^(٦) وتمثل هذه المرحلة نهاية هذا النمط الرمزي تاريخياً. ولكن فى إطار تطور النمط الرمزي، من المرحلة اللاواعية إلى مرحلة الرمزية الواعية تتحقق الأعمال الفنية المثلثة للروعة فيما يسمى برمز الرائع ^(٧) (Sublime)، إذ أن التقارب بين الرمزي والرائع والتحليل واضح لاشتراك هذه الصفات فى الدلالة على ما يفوق الحس وارتباط كل منهم بحقيقة عليا كلية فتصور الرائع الرمزي يرتفع إلى إدراك الألوهية التى تتجاوز جميع مخلوقاتنا فى الوجود وتسمو عليها فى الكمال ومن هنا ينشأ الفن المقدس (l'art Sacré) ^(٨) الذى يمجّد الألوهية الخالقة للعالم بعد أن كان الفن الرمزي القديم يأخذ بتصورات نشأة الموجودات عن طريق التولد فى حضن الطبيعة كما يأخذ بوحدة الوجود. وتمثل فن الرائع الرمزي هذا فى أناشيد التوراة Les Psaumes. وشعر قدماء اليهود كلها يدور حول تمجيد الألوهية الخالقة والتمييز بينها وبين المخلوقات، ومع هذا التصور للألوهية يبلغ الإنسان مكانة أرفع فى الحرية والاستدلال عما كان عليه فى المرحلة السابقة على هذه المرحلة ومن خلال هذا التصور للألوهية الثابتة المفارقة يمكن للإنسان أن يتصور القانون الثابت الذى يخضع له فى

(٦) Symbolism reflechi, reflective Symbolism.

(٧) Symbolism du Sublime.

(٨) l'art Sacré.

سلوكه وتصرفاته ومن خلال إدراك الواقع الرمزي يصل الوعى إلى التمييز بين الواقع الإنسانى والواقع الإلهى ويدرك قيم الخير والشر ووجوب الطاعة للإرادة الإلهية.

٢ - النمط الكلاسيكى وتطوره :

يظهر النمط الكلاسيكى للفن حين تصل الروح فى تطورها إلى مرتبة التحرر من الطبيعة وتسمو عن التحسسات الحيوانية لتتعد من الشكل الإنسانى مظهراً لها وعندئذ تدرك الروح ذاتها منفردة ذات شخصية.

وقد تم هذا الوعى فى فترة الحضارة اليونانية القديمة حين أمكن للفنانين والشعراء أن يقوموا بدور الأنبياء وقدموا وجهة نظر هذه الحضارة للألوهية فكان الدين عند اليونان هو الدين المطابق للفن وأمكن للفن أن يعبر عن المطلق وكان هذا خاصة مميزة للإيمان الدينى عند اليونان وتخلصت الألوهية من الشكل الحيوانى واكتسبت الصورة الإنسانية حين كشفت للإنسان عن ذاته وعن وعيه بذاته، وبذلك تحرر التراث الفنى من آثار الغرابة والغموض والقبح وتحقق المثل الأعلى للجمال فى الأعمال الفنية المعبرة عن هذه الروح الكلاسيكية. وقد اتصف المثل الأعلى للجمال عند اليونان بسمات الهدوء والصفاء^(٩) الكامل ولكن هذا الهدوء والصفاء ظل يفتقد التعبير عن الانفصالات الباطنية، بل إن هذا الهدوء والثبات الزائد قد جعلاً آلهة اليونان تتميز بالبرود واللامبالاة فكانت تعبيراً عن الكلى الأبدى، غير أن فكرة القدر والضرورة^(١٠) ظلت تحوم حول رعوس هذه الآلهة. ومن هنا كان شقاؤها ونقطة النهاية للمثل الأعلى للجمال الكلاسيكى وقد خضعت الآلهة على السواء لحكم القدر السارى عليها جميعاً والذى لا يمكن تحسيده فى شخصية فردية.

وكان فن النحت هو أقدر تعبيراً عن المثل الأعلى للجمال الكلاسيكى، ذلك لأنه أقدر الفنون على التعبير عن مبدأ الفردية وعن الشخصية اللامبالية المتباعدة عن إظهار التغيرات العرضية والانفعالات الإنسانية ولذلك كانت أعمال النحت اليونانى أقرب إلى التعبير عن المبدأ الكلى
Universelle^(١١)

(٩) Serenite.

(١٠) Destin-destiny. fate.

(١١) Universalite.

وقد أمكن للتشكيل فى فن النحت أن يعبر عن الألوهية تعبيراً مباشراً ذلك لأن التمثال لا يشير إلى الإله بواسطة المعبد كما كان الحال فى العمارة الرمزية القديمة وإنما نحت التمثال فى الحضارة الكلاسيكية أقرب أن يكون تعبيراً مباشراً عن الإله.

والمادة الحامدة غير الحية التى يستخدمها النحت لم تعد غريبة عن الروح وإنما أصبحت جسداً لها وشكلاً متحداً بها.

ويقارن هيجل بين تصلب النحت المصرى القديم وبين الحرية التى تميز بها النحت اليونانى وتخلصه من الجمود والقواعد القديمة المتوارثة الأمر الذى ترتب عليه أن غل الشكل فى النحت المصرى غريباً عن الفكرة وغل الفنان مقيداً بالقواعد الصارمة مما سلب الأعمال الفنية مرونة التعبير ويضرب هيجل مثلاً لذلك بتمثال الآلهة إيزيس تحمل ابنها الإله حوريس ويلاحظ كيف غل التمثال هنا جامداً خالياً من التعبير عن تحسيد الأمومة والشخصية، وتشابهت التماثيل كلها عند قدماء المصريين وتميزت بالأذرع الحامدة المضمومة إلى الجسم بغير رشاقة ولا حركة ولا حياة مستغرقة فى فكر عميق.

أما فى النحت اليونانى فقد أصبح الفنان أكثر حرية فى التعبير عن الشخصية أو الفكرة التى يتناولها . ومن هنا أمكن للآلهة أن تتعدد ويتخذ كل منها شخصية وفردية وإسمه الخاص كما أمكن لهذا النحت اليونانى أن يكون تعبيراً عن الروح القومية والمعتقدات الشعبية عند اليونان، غير أن فن النحت قد أشرف على نهاية التعبير عن هذه الروح الكلاسيكية عندما زاد اعتقاد الرومان فى أنكار القدر وهير الشعر التهكمى ^(١٢) عن هذه القدرية.

كذلك لم يعد فن النحت يفى بالمضمون الفكرى الذى جاءت به العصور المسيحية. فقد حفلت العقيدة المسيحية بتأملات وانفعالات وعذابات تغفل فى باطن وجدان الإنسان وكل هذا الباطن لا يصلح مضموناً مناسباً لفن النحت الذى يتخذ من الشكل الجسمانى الفيزيائى ذى الأبعاد الثلاثة مادة وسيطة مناسبة لهذا المضمون.

أما العمارة وهى الفن الرمزي بالمعنى الأتم فقد انتقلت إلى طورها الكلاسيكى حين تحررت من قيود العمارة السائدة فى حضارات الشرق القديم فى بابل والهند ومصر لأنها لم تعد تستثير من الطبيعة أشكالها وإنما بدأت تخضع لحطة معينة من إبداع العقل الإنسانى، فانتحلت أجزاؤها الشكل

(١٢) Satire.

المناسب لأداء وظيفتها - ويلاحظ ههنا أن الأعمدة فى المعابد لم تعد تتخذ شكلاً نباتياً أو حيوانياً وإنما تتخذ الشكل المناسب لوظيفتها فى رفع السقف. أما المعابد اليونانية فلم تعد تتخذ شكل الحجرة المقفلة المنطوية على الأسرار وإنما كان المعبد مهياً لتنظيم حركة المرتادين من الخارج إلى الداخل ومن الداخل إلى الخارج، وعلى العكس من ذلك جاءت العمارة الرومانطيقية تحمل سمات الحضارة المسيحية فتتجه إلى اللاتهنائى وتميزت بمخالفات مخالفة كل الاختلاف لعناصر العمارة الكلاسيكية الواضح فى المعابد اليونانية إذ اتجهت الأبنية إلى الابتعاد عن الطبيعية الخارجية.

وبعد أن كانت العمارة الكلاسيكية تمتد أفقياً فإن الكاتدرائيات والكنائس القوطية قد أخذت فى الاتجاه إلى الآفاق العليا لتتشرع على عالم اللاتهنائى وبدلاً من أن تفسح المجال للمنافذ الخارجية فإنها مالت إلى إغلاقها وإلى التحكم فى الضوء المستمد من أشعة الشمس ليدخل بحساب من خلال زجاج النوافذ وذلك لأن العالم الباطنى والتأمل قد أصبح هو غاية الإنسان المناسب لتصوراته فى الألوهية.

٣ - النمط الرومانطيقى وتطوره :

لم ينح النمط الكلاسيكى فى تقديم الروح إلا متملاً فى وجودها الحسى الفيزيائى، أما الروح فى ذاتها مستقلة عن تجسدها المادى وفى وعيها بذاتها فقد تمثل فى النمط الرومانطيقى.

وقد تميزت الروح فى هذا النمط بتوافقها مع ذاتها بعد أن كانت فى النمط الكلاسيكى تتميز بتوافقها مع الشكل الخارجى وأصبح الحب هو العاطفة المعبرة عن هذا التوافق بين الروح وذاتها بعد أن كان الجمال هو المعبر عن توافق الروح مع تجسدها الفيزيائية.

ويتميز النمط الرومانطيقى باتحاد الألوهية بالإنسان وتحرير الإنسان من وجوده المحدود ليبلغ الوجود الحقيقى بواسطة التضحية والألم المستمد من الإيمان بالدين المسيحى - وإذا صح أن إله المسيحية يتجسد فى الصورة الإنسانية إلا أنه لا يتجسد فى المسيح فقط بل فى الإنسانية بأسرها وكذلك يحل السلام بين الخلق والخلق كلها.

ولكى يرتفع الإنسان إلى مستوى الألوهية، فإنه يتخلص من كل ما هو محدود، أى أنه يحاول تجريد طبيعته من الجانب الفيزيائى المادى ولا يتم هذا إلا بالتضحية ولأول مرة فى تاريخ الإنسانية يبدأ الإنسان فى النظر إلى الخلود نظرة جديدة هى نظرة مخالفة كل الاختلاف لنظرة

الاغريق القدماء، فالأغريق القدماء لم يكونوا يعنون بحقيقة الخلود ولا يميرونها أى اهتمام. ففى الأوديسة^(١٣) مثلاً يقابل أوليس البطل أخیل فى العالم الآخر ويهتبه على أنه أسعد الخلق جميعاً سابقيه ولاحقه على السواء ولكن أخیل لا يعبأ بهذه التحية لأنه لا يرى سعادة بعد الموت ويحبس على أوليس بقوله إنه خير له أن يكون تابعاً لفلاح فقير على ظهر الأرض على أن يتوج ملكاً فى عالم الأشباح.

وتأتى روح الحضارة الرومانطيقية لتغير من هذه التصورات وتبين أن الموت ليس سوى نهاية الجانب الفيزيائى للوجود الانسانى وبه تتحرر النفس من كل ما يحددها ويقيد بها بالوجود الفيزيائى الأرضى.

وتتمثل أول مراحل تطور النمط الرومانطيقى فى المرحلة الدينية La Religion^(١٤) وهى تدور حول قضية الفداء^(١٥) المستمدة من تاريخ حياة المسيح فى مولده وموته وبعثه. ويحاول الإنسان بقدر طاقته بلوغ مستوى الألوهية والخلود بواسطة التضحية والمعاناة ولكن تأتى المرحلة الثانية لتطور مبدأ الفن الرومانطيقى فتتمثل فى إعناية الذات الإنسانية وتبلغ مستوى الحرية الذى يمكنها من إثبات شخصيتها الإنسانية بمشاعر ثلاث رئيسية هى مشاعر الشرف والحب والوفاء — والشرف لم يفهمه القدماء إلا على أنه فعل يرد به المرء على الإهانة ولكن الشرف بمعنى التقدير للشخصية عموماً فهو عاطفة حديثة أتت بها الحضارة الحديثة، أما الحب فعنى فناء المحب وتضحيته لمحبيه، إنه الحب الذى لم يعرفه القدماء على نحو ما عرفه بتراركة ودائى فى الحكوميدى الإلاهية وشكسبير فى روميو وجوليت، أما الوفاء فهو العاطفة التى تربط التابع بشخصية سيده وتقوى الصلات الاجتماعية والإنسانية فى المجتمع — وبفضل هذه العواطف تتكون الشخصية الرومانطيقية وتودى إلى تصور المثل الأعلى للإنسان فى الفروسية^(١٦)، وهى تمثل النقلة من الذاتية التى تدور حول الباطن الدنى إلى الحياة الروحية فى العالم الدنى. ومع كل هذا تتسع إمكانيات التعبير عن الباطن لتتناول آلاف المواقف المختلفة وتصوير العلاقات المتباعدة وكل ما هو إنسانى سواء كان

(١٣) XI. V. 482-491.

(١٤) La religion.

(١٥) La redemption.

(١٦) La chevalerie-Knighthood.

أخلاقياً أو لا أخلاقياً ويتغلغل الفن فى تفاصيل الحياة الإنسانية وتتضح هذه الصفة فى أعمال شكسبير بما أدخله فى أعماله الفنية من تصوير للأحداث العرضية ومن الأقوال الثقافية التى تجرى على ألسنة الملوك والصعاليك على السواء. بل إن المسيحية نفسها قد صورت من الأحداث العرضية لحياة المسيح ما يثبت هذه الصفة.

ولكن التطرف فى إبراز هذه التفاصيل إنما يمثل آخر مراحل الفن الرومانطيقى أو مرحلته الثالثة إنها المرحلة التى يمكن أن تلخص فى تحرر الشخصية واستقلالها^(١٧) بحيث يحمل المضمون فى العمل الفنى إلى التعبير عن كل ما هو خاص وعرضى فيتناول الفن فى هذه المرحلة المظاهر الجزئية وينأى عن الموضوعات الرئيسية بل يعنى بوسائل التعبير إلى حد أن يأخذ فى استعراض مهارته وسيطرته على المادة التى يتعامل بها فى فنه فالمصورون الهولنديون مثلاً قد برعوا فى اللعب بالألوان ومنهم فان إيك Van Eyck وهملنج Hemling وشورل Schoreel وذهبوا إلى حد إبراز البريق والخداع البصرى. وتتضح قدرة الفنان على الخلق حتى يصبح الفن تعبيراً عن الفنان وعن براعته فنبأى تقديم الأعمال الفنية ذات المضمون السامى وينتقل إلى مرحلة النزوات والسحرية.^(١٨)

ويتهى الفن حين يطفى الفنان على الفن ويطلق العنان لخياله وتصوراتيه بحيث يتضاءل المضمون وتختفى الموضوعية وتعمل الحضارة إلى مرحلة يموت الفن فيها ويتغلب عن مهمة تقديم الحقيقة لنظام فكرى آخر.

ولما كانت الذاتية^(١٩) هى مبدأ هذا الفن الرومانطيقى فإنها تتخذ واسطتها فى التعبير تلك الفنون ذات الوسائط المثالية التى تكون أقدر على تقديم الروح فى وجودها الذاتى ولأن النحت بحكم واسطته المادية الصلبة لا يمكنه الكشف عن الذاتية فإن التصوير يصبح أول خطوات الانتقال من الفنون التشكيلية إلى فنون الصوت وتحول المادة ذات الأبعاد الثلاثة إلى سطح ويدخل الضوء والظلال والألوان للتعبير عن باطن النفس وتظهر الانفعالات خاصة فى تصوير البورتريه^(٢٠).

(١٧) Formal independence of Character.

(١٨) Le Caprice.

(١٩) Subjectivite.

(٢٠) Portait.

وتكون الموسيقى هي ثانی الفنون المعبرة عن النمط الرومانطیقي فتمثل خطوة أعلى من التصوير فی التجريد المثالية والتعبير عن الذاتية ذلك لأن حاسة السمع أكثر قدرة على التجريد من حاسة البصر. والنفس فی الموسيقى لا تتبع موضوعاً خارجياً وإنما تتأمل حركاتها الباطنية وتمهد الموسيقى إلى الانتقال إلى أعلى الفنون فی التعبير عن الروحانية وهو فن الشعر حیث يتحول الصوت إلى كلمة ورمز لمعنى ولذلك فإن مادة الشعر هي الخيال والفكر.

وعندما یبلغ فن الشعر أعلى مراحل تطوره فإنه يتجه إلى الاستغناء عن أى واسطة حسية ويحل النثر المعبر عن الأفكار محل الشعر الخيالي.

د : نسق الفنون عند هيگل

ينظم هيگل الفنون الخمسة كلها فی نسق درجي یعرض لنظريته الخاصة بالانماط الثلاثة التي تتحقق من خلالها فكرة الجمال ويتداخل مذهبه فی الفنون بتاريخه للفن فیصبحان وجهين لعملية جدلية واحدة.

ويبدأ نسق الفنون عند هيگل بفن العمارة ويتوج بالشعر على قمته. وتكون العمارة هي أول خطوة على طريق الفن وهي أقل الفنون قدرة على تقديم المضمون الروحي لأنها الفن الذي يقف عند حد الفكرة المتعارضة مع الصورة كما أن المادة المستخدمة فی هذا الفن هي المادة الصلدة الخالية من الروح والتي لا تشكل إلا بحسب قوانين الوزن وأشكالها مستمدة من الطبيعة الخارجية.

والعمارة هي الفن الذي يرجع مبدأه للنمط الرمزي ولذا فإنها لا تمثل الألوهية مباشرة وإنما يمكن للنحت أن يقوم بهذه العملية لأن مبدأه يوجد فی النمط الكلاسيكي ومبدأ هذا النمط هو التعبير عن الفردية وفي النحت الكلاسيكي يكون الباطن الروحاني مرئياً ويكشف المظهر الجسماني الخارجي عن الروح وقد أمكن للنحت اليوناني أن يكشف عن المبدأ الإلهي فی عظمتة وهدوئه.

ثم تأتي مجموعة الفنون الرومانطيقية القادرة على تقديم النفس فی تركيزها على الباطن وعلى الذاتية وبذلك تتم النقلة من الفن الخارجي إلى الفن الموضوعي إلى فنون الذاتية وهي التصوير والموسيقى والشعر وتتميز كلها بقدرتها على تقديم الأفكار وتنوع الصور التي تتخذها ويكون الشعر هو أكثر الفنون تحراً من المادة غير أنه أيضاً الفن الذي يوشك أن تحبو فيه جذوة الروح الفنية ويكون نقطة انتقال إلى الفكر الديني وإلى اللغة العلمية التي تستخدم النثر ذلك لأن الفن حين يعلو بالنفس إلى إدراك الحقيقة فإنه يتعلى عن مكانه للدين والفلسفة.

والشعر هو أقدر الفنون على تقديم الجمال بالوسائل المجردة الروحانية ولكنه فى هذه النقطة بالذات توجد نقطة ضعفه لأنه يصبح الفن الذى يطفى عليه الفكر إلى حد أن يسلبه المظهر الحسى والمادى فيقف على الطرف النقيض من فن العمارة التى تطفى فيها المادة على الفكر. وإذا كان الجمال الفنى يقوم على أساس المظهر الحسى فإنه الشعر وهو أعلى الفنون عند هيجل يتهدهه نقص مرجعه طغيان الفكر على المظهر الحسى. ولذلك ينتهى تصنيف هيجل إلى اعتبار فنون النحت والتصوير والموسيقى أنسب الفنون تعبيراً عن الجمال حيث إن المظهر والشكل فيها أكثر ملائمة للدلالة على المضمون، والتوازن فيها بين الجانب الفكرى والحسى أشد تحقّقاً مما هو الحال فى فن العمارة والشعر.

وقد قسم هيجل الشعر تقسيماً ثلاثياً فمنه الشعر الملحمى epic والشعر الغنائى Lyric والشعر الدرامى المركب من النوعين السابقين.

كذلك ينقسم الشعر الدرامى إلى ثلاثة أنواع التراجيدى والكوميدي والدراما المركبة منهما وقد حلّ الشر تدريجياً فى الشكلين الأخيرين من الأدب، ويظهر الشعر الملحمى عادة فى مجتمع نام لم يصل بعد إلى مرحلة النضج وعلى العكس من ذلك فى حالة الشعر الغنائى الذى يفترض مجتمعاً قد اكتملت معالمه وتحددت علاقات أفرادها فاستقر على نظام ثابت.

فى ظل هذا المجتمع يحيل الفرد إلى الانعكاف على ذاته وتكون له أفكاره العاصية ومشاعره اللاتية. والشعر الملحمى هو أقرب أنواع الشعر إلى النظرة التشكيلية لأن الشاعر يحتفى فيه ويتوارى إزاء الأشياء والموضوعات التى يقدمها فى صورة موضوعية، والشاعر يقدم هنا عملاً عظيماً يتعلق بأمنه وبمصيره وعلى الرغم من أن هذا العمل هو موضوع متخيل إلا أن الشاعر يقتضى منه أن يتحد ويفنى فى روح شعبه وأمنه.

أما الشعر الدرامى فحين يقدم فعلاً أو حدثاً فإنما يقدم هذا الحدث على أنه مرتبط بنوع من الصراع كما يرتبط النشاط الإنسانى بقوى القدر أو بقوة الإرادة الإنسانية.

وقد عنى هيجل عبارة بالتراجيديا وكان لأرائه فيها أهميتها العاصية عند النقاد حتى لقد ذهب برادلى Bradley⁽²¹⁾ إلى القول بأن أحداً لم يدرس التراجيديا ويحللها بعمق أرسطو كما

(21) A. C. Bradley: Hegel's Theory of Tragedy, Oxford Lectures on Poetry. London 1950 pp. 69-95.

فعل هيجل. ويلخص برادلى نظرية هيجل فى التراجيديا بقوله إن التراجيديا هى قصة عذاب تشير الشفقة والخوف ولا يشترط فيها النهاية المحزنة غير أن العذاب فى التراجيديا وما يشيره من شفقة وخوف ليس فى حد ذاته تراجيديا وإنما يكون تراجيديا إذا ما ترتب على الصراع الذى يمس جوهر الروح Spirit - Geist⁽²²⁾ إنه الصراع بين القوى التى تتحكم فى إرادة الإنسان وفعله وهو صراع يقع فى مجال القوى الأخلاقية، لكنه ليس صراع الخير والشر بقدر ما هو صراع الخير مع الخير بين القوى والقيم العليا مثل عادات الأسرة التى تتعارض مع قوانين الدولة أو بين الحب من جهة والشرف من جهة أخرى وكل من القوتين يعد صوابا ولكن صواب أحدهما يتحول إلى خطأ حين ترفض القوة الأخرى.

ويرجع وقوع الصراع إلى طبيعة الشخصيات التى يتمثل هذا الصراع بهاؤها ومن خلال هذا الصراع يستمد البطل التراجيدى سر عظمته وتتحد إرادته بالقوة التى توجهه، فانتيجوننا مثلاً تتحد شخصيتها بواجبها نحو أميها، وروميو ليس إبناً ولا مواطناً بل هو العاشق الذى يملأ الحب كيانه وينتهى الصراع بين القوة المختلفة بفضل ما يسميه هيجل قوة الجوهر الأخلاقى، إنها قوة مطلقة أوهى العدالة المطلقة وتظهر كقوة إلهية توفق بين القوى المتعارضة كما حدث مثلاً فى تراجيديا "يومينيس" : - Eumenes - أو تعضض إحدى القوتين للأخرى كما حدث مثلاً فى تراجيديا فيلوكتيتيس Philoctetes أو يحدث أن يستسلم البطل للعدالة المطلقة ويوفق بين إرادته وهذه الإرادة العليا كما حدث فى اديبوس فى كولون Oedipus at Colonus. ولكن يحدث أن يتخذ الصراع شكلاً عينياً ويترتب على إنكار حق إحدى القوتين موت شخصية أو أكثر فتكون نهاية التراجيديا كارثة وتبدو القوة المطلقة على أنها قوة مدمرة ولكن حتى مع هذه النهاية يتم الوفاق حيث إن العدالة لا تهدر فى النهاية.

وعلى ضوء هذه النظرية أمكن لهيجل أن يوضح كثيراً من الأمثلة المستمدة من أسسيفولس وصوفوكليس فلقد قتلت كلتمنسترا زوجها أجاممنون فوقع على عاتق إبنها أوريبست واجب القصاص لأبيه وأتاه الأمر من الإله أبوللو ولكن قتل الأم جريمة مما يترتب عليه أن تنقسم القوة الروحية العليا على نفسها فالعلاقة المقدسة للأب والابن تتعارض مع العلاقة المقدسة للابن والأم وبعد أن يتم أوريبست فعله تتعقبه الحنيات ربات القصاص Furies فيلجأ إلى أبوللو ليحميه منهن

(22) Geist - Spirit.

ويتم الحل بغير كارثة لأن الإلهة أثينا تتدخل لحسم النزاع وتقضى أثينا بأن تحمي أوريسست وتكرم ربات القصص في مدينة أثينا فتهدا ثورتهم إلى الأبد. فالقوة العليا هنا توفق بين الأطراف المتعارضة ولكنها قد تتدخل لتنتهي الصراع بكارثة كما حدث في تراجيديا أنتيجونا وهي النموذج الكامل للتراجيديا عند هيغل لأن موت أنتيجونا وحبيبها ابن كليون ينهي الصراع الذى قام بين حقوق الأسرة ممثلة في أنتيجونا التي تدفن أخاها رغم أمر الملك وبين قوانين الدولة التي تقضى بعدم دفن الخائن والتي يمثلها كليون.

ويعنى هيغل بتفسير أوجه الاختلاف بين التراجيديا القديمة والتراجيديا الحديثة فيرى أن التراجيديا الحديثة أشد عناية بتصوير الذاتية والشخصية في حين تمثل التراجيديا القديمة القوى العليا المتحركة في إرادة الشخصيات ولعل هذا هو الفارق بين هاملت وأوريسست، فشخصية هاملت وذاتهته هي التي تبرز في التراجيديا الحديثة عند شكسبير في حين تتمثل فعل القوى العليا من خلال شخصية أوريسست.

كذلك لا يمثل لنا عطيل العلاقة الأخلاقية في الأسرة بقدر ما يمثل لنا انفعاله الذاتي والحال بالمثل بالنسبة لروميو.

ويترب على هذه الصفة في التراجيديا الحديثة أن يكثر تنوع الموضوعات وتتعدد المواقف الإنسانية، وشخصيات التراجيديا القديمة لا تمثل الشر بنفس النسبة التي تمثله شخصيات التراجيديا الحديثة وأمثال مفيتوفاليس وباجو وجورنيل لم يكن يحوز أن يظهر في التراجيديا القديمة، فإذا اعترض محترض بأن كلتمسترا مثلاً يقتلها زوجها تذكرنا بليدى ماكث فمن الواضح أن الرد الواضح على هذا السؤال يخلص في أن ليدى ماكث لم يكن لديها ما كان لدى كلتمسترا من أسباب تدفعها للقتل، (فقد كانت كلتمسترا مدفوعة للانتقام من أحامنون لأنه قاتل ابنتها، كذلك تختلف طريقة حل الصراع ونهاية التراجيديا ففي حين ترجع هذه النهاية في التراجيديا القديمة إلى العدالة المطلقة أو القسوة الأخلاقية العليا نجد في التراجيديا الحديثة ترجع عادة إلى ظروف طارئة أو مصادفات وأسباب مرجعها علاقة الأفراد.

ومن الواضح أن هيغل قد رأى أن التراجيديا القديمة تمثل المبدأ التراجيدي أحسن بكثير من التراجيديا الحديثة خاصة في محاضراته في علم الجمال حيث كان مشبعاً بال إعجاب بفن الإغريق وبدأ يتضح سأمه من تضخم عنصر الذاتية والفردية في الأدب الحديث وابتعاد الأخلاق المسيحية عن

الطابع السياسى والمثل القومية. ولكن رغم ذلك تبقى التراجيديا فناً حديثاً رغم تفوق تراجيدى اليونان على نحو ما يظل فن النحت فناً كلاسيكياً رغم تفوق رجال عصر النهضة فيه على اليونان من أمثال ميكال أنجلو مثلاً.

أما الكوميديا فتقوم فى رأى هيجل على التعارض المستمر بين المصالح الخاصة للأشخاص ولاتكشف عن مسار واحد يتجه إليه الحدث بحيث يؤثر على إرادة الأفراد على نحو ما نجد فى التراجيديا ذلك لأن لكل شععية من شخصيات التراجيديا صالحتها الذاتى ودوافعها الخاصة ويزداد هذا التنافر فى الكوميديا حتى يصل إلى نهاية الشوط، ومن هنا يفشل العمل الفنى فى تقديم الحقيقة المطلقة التى هى غاية الفن. ولذلك فقد رأى هيجل فى الكوميديا شكلاً معبراً عن نهاية الفن، موت الفن.

وعلى العموم فقد رأى هيجل أن الفن الحديث قد وصل إلى نقطة لم يعد بعدها قادراً على تقديم الحقيقة وكثيراً ما يجد نقاد هيجل فى هذه النظرية موضعاً للظن فى حساسيته الفنية وفى هذا يقول كروتشه:

"لقد صار هيجل مثيلاً لأنلاطون فعلى الرغم من أن كلاً من الفيلسوفين كان من أكثر الفلاسفة إحساساً بالفن وتتبعاً للأعمال الفنية المعاصرة لهما إلا أن هيجل قد رضخ — كما رضخ فيلسوف اليونان — لما اعتبره أمراً يأمر به الدين فأدان المحاكاة والشعر الهوميرى على حبه العميق له، كذلك فعل فيلسوف الألمان الذى لم يشأ أن يتحرر من مقتضيات مذهبه المنطقية فأعلن طبيعة الفن الغائية أو بالأحرى موته. إن استطيعا هيجل إنما هى خبطة رثاء جمع فيها الصور المتتالية للفن واستعرض المراحل التى تقدم فيها الفن أثناء تطوره ورتبها فى قبر كتب على شاهدته الفلسفة" (١٢٢)

ورغم كل ما قدمه هيجل من أسباب لتهاوى الفن فى العصر الحديث إلا أنه ليس المقصود من ظاهر أقواله انتهاء الفن كنظام من النظم الفكرية الإنسانية. ذلك لأن هيجل قد أكد أهمية الفن فى إرضاء حاجة الإنسان الروحية بل عده أحد لحظات وعى الروح شأنه شأن الدين والفلسفة، وعده الفلسفة مركباً من مضمون استطيقى ومضمون دينى وليس هناك فلسفة لا تجمع هذين الجانبين.

(23) B. Croce, *Esthetica*, Bari, 1912. pp. 352-53.

لذلك يظل للفن وجود رغم أنه يكف في بعض الحضارات عن أن يكون له فاعلية الدين والفلسفة والعلم ولعل هذا هو المقصود بموت الفن وحلول الدين أو العلم محله، واستقراء هيجل لتاريخ الحضارات قد بين له أنه قد وجدت عصور بأكملها قد كرسست كل طاقاتها الروحية لخلق الفن والتمتع بروايله وآثاره، ومن أمثلة ذلك، القرن الخامس ق.م في أثينا وهو عصر كبار مؤلفي التراجيديا ومن هذه العصور أيضاً عصر النهضة في أوروبا وهو أيضاً عصر شكسبير وقد وصلت الحضارة في تلك الفترتين إلى استبدال الفن بالدين والفلسفة. إن منطق التاريخ هو الذى يفسر أن الدين والفلسفة والعلم تظهر لتستوعب حضارة الفن⁽²⁴⁾

خاتمة :

لقد كان لمحاضرات هيجل في علم الجمال التي نشرت بعد وفاته عام ١٨٣٥ أعظم الأثر على فلسفة القرن العشرين. ولعل أهم ما جاءت به من رؤية جديدة هي النظر إلى الأعمال الفنية كالنظر إلى أى حقائق أخرى إنسانية أو طبيعية على أنها ذات قيمة نسبية ترجع إلى العصر والحضارة التي انبثقت منها ووضح ارتباط النظم الفكرية المختلفة من فن ودين وعلم وفلسفة بالمستوى الحضارى الذى تثبت عنه. وكان من أثر هذه النظرة في النقد الفني أن زاد الاهتمام بالمعيار التاريخي الذى يحكم به على الأعمال الفنية والنظر إلى الفترات التاريخية التي ترجع إليها.

كذلك كان هيجل أيضاً من أول من بشروا بالمعايير الأيديولوجية في الفن حين أكد الارتباط الوثيق بين المضمون الفكري والشكل أو الصورة في العمل الفني ووضح كيف يتطور المضمون فيتمتع بالضرورة تطور الشكل، وأعاد هيجل العناية بمعيار الوحدة العضوية في الأعمال الفنية فكان بهذا تلميذاً لليونان وداعياً للوحدة من خلال الكثرة ومعجباً بفن اليونان إلى حد جعل للحضارة اليونانية الكلاسيكية وحدها فضل الكشف عن المثل الأعلى للجمال.

لكن هذه الفلسفة التي حفلت بكثير من النظريات والروى الأصلية القيمة قد تورطت أيضاً في كثير من مآهات الميتافيزيقا إذ خضعت للمنطق القبلي الذى يحيل إلى فرض التقسيمات الثلاثية لتطور الحضارة الإنسانية والأنماط الفنية وجعلت محور التطور هو عملية الوعي الخاص بالروح المطلق وما يرتبط به من تطور للمفاهيم الدينية. وانتهى في تصنيفه للفنون إلى نسق رتبها فيه ترتيباً تصاعدياً فجعلها تتفاوت في القيمة بحسب ما يستخدم فيها من مادة تتفاوت في الكثافة أو في

(24) Paolucci, Hegel and Tragedy.

المثالية أو ما تكشف عنه وتوحى به من مضمون دينى وتصورات للألوهية. فقدم نموذجاً للتصنيفات الميتافيزيقية التى سار عليها فيما بعد كثير من الفلاسفة وعلى رأسهم شوبنهاور الذى رتب الفنون ترتيباً تصاعدياً بحسب ما تكشف عنه من مثل أو أفكار فأحل العمارة فى أدنى الفنون لأنها تقدم مثل الثقل والصلابة يليها النحت لأنه يقدم العالم الحيوانى الذى لا يفصح إلا عن النوع ثم يأتى التصوير فيمثل تقدماً حين يكشف عن سمات الشخصية والعصائص الفردية للإنسان ويعبر الشعر عن الإنسانية أما الموسيقى فقد ارتفع بها إلى القمة ذلك لأنها وحدها التى تجسد الإرادة لب الكون.

ولقد نأت الفلسفة المعاصرة عن مثل هذه التصنيفات التى تقوم على أساس المفاضلة بين الفنون بناء على أسس ميتافيزيقية واعتمدت على أسس أكثر قدرة على التوضيح العلمى لعلاقة الفنون ببعضها. (٢٥)

(٢٥) انظر فى هذا كتابنا مقدمة فى علم الجمال، دار المعارف.

الفصل الثالث

"آرثر شوبنهاور"

١٧٨٨ - ١٨٦٠

ولد آرثر شوبنهاور بمدينة دانتسج عام ١٧٨٨ لأسرة ثرية تنحدر من أصول هولندية - وبعد إتمام دراسته بجامعة ترينجن وتخصصه فى الفلسفة، انصرف عن الحياة العملية التى كان والده يعده لها وتفرغ للكتابة ولحياته الأدبية وتنويع الفنون.

ورغم تأثره بالأدب الأوروبية المختلفة، إلا أن أثر أفلاطون وكانط على فلسفته فى الفن والجمال كان أوضح على نحو ما يظهر فى الجزء المكرس لهذه الموضوعات من مؤلفه الكبير ذى الأجزاء الأربعة والذي نشره عام ١٨١٩ بعنوان "العالم إرادة وتمثلاً" ^(١) The world as will and Idea.

وعلى الرغم من اختلاف شوبنهاور وكانط اختلافاً فى الطبع والمزاج العام، إلا أن تأثير كانط كان واضحاً. فقد كان كانط بطبيعته وثقافته تقديمياً ذا نزعة عقلانية، فى حين شوبنهاور بطبيعته وثقافته شكاكاً متشاكماً ذا خيال يحسد المحررات ^(٢). ولكن شوبنهاور أخذ عن كانط الثنائية الميتافيزيقية التى تفرق بين عالمين من الموجودات مختلفين: عالم الظواهر Phenomena وعالم الحقائق Noumena أو الشئ فى ذاته كما يقول كانط Ding-an-Sich.

وإذا كان عالم الظواهر سواء عند كانط أو عند شوبنهاور هو العالم الذى يظهر لنا فى معرفتنا العقلية ويقدمه لنا العلم حين يخضعه لمقولة العلية وصورتى الزمان والمكان، إلا أن عالم الباطن أو عالم الحقائق عند شوبنهاور يختلف فى جوهره عن عالم الأشياء فى ذاتها عند كانط، لأنه عند كانط أشبه بعالم المعقولات إذا ما أخذنا فى الاعتبار أن كلمة Noumena عند كانط ترجع إلى كلمة "نوس" أو العقل عند اليونان، ولكنه عند شوبنهاور عالم حقيقته قوة عمياء لا عقل لها ولا معقولة ولا تسعى لهدف أو لغاية لأن جوهره إرادة Will.

(١) A. Schopenhauer. The World as will and Idea. Trans. By R.B. Haldane and J. Kemp. London. Routledges Kegn Paul 1883 -1896.

(٢) Carritt, E.F. Philosophies of Beauty. P. 136.

وقد ترتب على هذا أن تميزت ميتافيزيقا شوبنهاور عن كل ميتافيزيقا مثالية عقلانية سابقة عليه، لأنه إذا صح وكان جوهر الوجود فى المذاهب الميتافيزيقية السابقة عليه عقلاً أو معقولاً، فإن أول ما يترتب على ذلك هو أن يتصف كل ما يصدر عنه من ظواهر وأحداث بأنه مبرر ومعقول ومنطقي، ولكن إذا انعكست الآية فسلبنا جوهر الوجود المعقولة وبالتالي التدبير والغاية والهدف، فلن يتبقى من ثم إلا القوة الغاشمة التى تعبط عبط عشواء، وبالتالي فلا مجال للتناؤل الميتافيزيقى وإنما التشاؤم الذى هو النتيجة المنطقية والضرورية لفلسفة شوبنهاور وميتافيزيقاه التى لا تبرر الوجود نفسه ولا ترى فى حياتنا إلا مأساة مضحكة، ذلك لأن العذاب فيها ليس حتى على مستوى البطولة المطلوبة فى التراجيديا على حد قوله (٣).

أما عن صلة شوبنهاور بمعاصره هيجل (١٧٧٠ - ١٨٣١) فيبدو أنه لم يكن من أنصار فلسفته ولم يذكر أنه تأثر بفلسفته الجمالية ويؤيد ذلك أن محاضرات هيجل فى علم الجمال لم تنشر إلا فى وقت متأخر وبعد أن كان شوبنهاور قد نشر مؤلفه.

كذلك يظهر الاختلاف بينهما إذا ذكرنا أن العقل عند هيجل كان أداة لتفسير الحقيقة الميتافيزيقية والوجود، فى حين اقتصر دور العقل عند شوبنهاور على إدراك الظواهر ووقف عند حد خدمة الحياة وظل أداة لتحقيق الإرادة على نحو ما سوف يظهر مرة أخرى عند برجسون.

ولكن رغم ذلك الاختلاف التقى شوبنهاور مع هيجل فى إيمانه بإمكانية تفسير ومعرفة الحقيقة القصوى للوجود، ولكن كل بمنطق ومنهج مختلف كل الاختلاف عن الآخر، ففى حين توصل هيجل إلى المنطق الجدلى الذى يقبل التناقض ويقضى بملاتية الأضداد، لم يتجاوز شوبنهاور منطق الذاتية عند أرسطو الذى انتهى به إلى افتراض قوة لا - منطقية هى الحدس الميتافيزيقى.

ورغم عقلانية هيجل وحدسية شوبنهاور فى هذه القضية إلا أنه من الضرورى أن نفسر عقلانية هيجل بأنها عقلانية تحمل سمات عصر الرومانسية فى القرن التاسع عشر وأنها تختلف كل الاختلاف عن النزعة العقلية التى سادت عصر التنوير.

فالعقل عند فلاسفة عصر التنوير هو العقل الذى يؤكد التمايز والانفصال بين الأشياء المعبرة عن ذلك على المستوى السياسى والاقتصادى بالمبدأ المعروف "دعه يعمل دعه يمر"، فهو منطق يحاول دائماً ضمان حرية الفرد فى العمل واكتساب القوة والنفوذ بغير حدود.

(٣) F. Copelaron, F.S.J. Arthur schopenhaur. The Bellarmine series XI. 1946. P. 16.

ولكن منطق العقل عند هيغل ينتهى إلى نتيجة عكسية لأنه منطق لا يرى للفرد معنى إلا فى ضوء المجموع، ويرى أن كل ما هو محدود فهو ناقص، وبالتالي لا يمكن تفسير الجزء إلا من خلال الكل، ومن هنا كانت النظرة الشمولية التى ارتبطت بالروح الرومانسية التى سادت الأدب عند كل من "جوته" و "شيللى" و "وردزورث" و "بايردن" وكانت جذور هذا المنطق وهذه الحركة واحدة وراء فكر هيغل وشوبنهاور على السواء. ومن هنا فقد انتهى كلاهما إلى أن إدانة الفردية ووصفها بالأنانية، وقد أكد شوبنهاور هذا الإحساس بالكل عن طريق الحلس الذى عبّرت عنه تلك العبارة التى يرددها فلاسفة الهند بقولهم "ذلك هو أنت" "Tat" "This thou art" "twam assi".

وتأثير فلسفة شوبنهاور فى الفن وفى الفلسفة منذ نهاية القرن التاسع عشر ومتصف القرن العشرين عميق إلى أبعد حد خاصة عند نيتشه وبرجسون وكروتش ورجال التحليل النفسى ابتداء من فرويد.

أما تأثيره على نيتشه فأوضح ما يكون خاصة فى نظريات الموسيقى وتجسيدها للإرادة، فقد انتهى نيتشه بتأثير شوبنهاور إلى تفسير فن التراجيديات الإغريقية وهو مصدر إلهام الفلاسفة — بأن هذا الفن مدين بدوره إلى روح الموسيقى على نحو ما عبر عنها ديونيسوس إله النشوة والرقص والغناء — وإذا كانت الصور التشكيلية ولبدة الحلم ومن وحي الإله أبوللون، إلا أن الغناء والموسيقى هما اقدر الفنون تعبيراً عن الألم التراجيدياتى.

هذا هو رأى نيتشه، وفيه كثير من التأملات والأفكار الجديدة التى لم ترد على فكر شوبنهاور، ولكن فلسفة شوبنهاور فى الموسيقى كانت المصدر وكانت فى كثير من جزئياتها تقترب بها من التشكيل وتربطها بروح السلام والتأمل الخالص، فكان شوبنهاور بنظرياته فى الموسيقى أقرب إلى ساتورن إله السلام عند قدماء الرومان الذى انعزل عن عالم الآلهة بعد أن سلبه ابنه جوبيتر القوة والسلطان فعاش متعفياً وراء السحاب^(٤).

(٤) Cf. Jouis. W.T.A History of western Philosophy Harcourt, Brace S World. 1969. P. 158-159.

(٥) Cf. Rosser, Clément, L'Esthétique de Schopenhauer, P.V.F. 1969. PP. 110-117.

وإذا كان لفلسفة شوبنهاور هذا التأثير الكبير على نيتشه ثم على فلاسفة الوجود وعلى فرويد فإنما مرجع هذا التأثير هو تأكيده على حقيقة الصراع بين الدوافع اللا — عقلانية ووظائف التأمل والمعرفة.

ومحور هذا الصراع يرجع إلى نظريته التي تفسر جوهر الوجود الفيزيائي والمعضوى والإنساني بواسطة الإرادة — فالإرادة هي محصلة القوى الواعية وغير الواعية. إنها تفترض أن الذات والموضوع متصلان في المعرفة العادية التي لا تقدم لنا الوجود محالضاً ولا الذات محالصة، ويقوم العقل بتقديم التصورات المختلفة في العلوم من أجل عذمة حياتنا الإنسانية — ولكن الباطن والنفس تدرك بحسب معين أنها إرادة وتحاول تأمل هذه الإرادة التي هي جوهرها وهي جوهر الوجود.

وليس ثمة اتصال بين تصورات العلم وحسب الذات الباطني ولكن هناك في العبارة الجمالية معرفة تأملية تجعل الإرادة موضوعاً لتأمل الذات، فمن خلال هذا التأمل الجمالي تتضح نظريته في معرفة الوجود ومن خلال عبادة الزهاد والقديسين تتخلص الذات من ألم الإرادة وتبلغ سعادة النيرفانا على حد قول زهاد الشرقيين، فالاستطيقا لا تعتمد على الميتافيزيقا وإنما تقوم نظرية في المعرفة الميتافيزيقية على أساس من الاستطيقا عند شوبنهاور.

ولقد سبق لهيجل أن رأى أن المطلق يتبدى ويكشف عن نفسه من خلال الطبيعة والتاريخ، أما شوبنهاور فيستبدل الإرادة بالمطلق الهيجلي، ويرى أنها حين تصبح موضوعاً للتأمل الجمالي تتحول إلى ما يسميه بالتمثلات أو بالمثل *Vorstellung-Ideas* فالمثل عند شوبنهاور هي موضوعات لتأمل الفنان، إنها بحسب تعبيره تموضع *Objectivation* للإرادة وتأملها هو معرفة خاصة لا تخضع لصورتى الزمان والمكان ومقولة العلية — وذلك لأن الإرادة — جوهر الوجود — لا تكون موضوعاً مباشراً للتأمل، وإنما تتموضع في المثل التي تهدي للتأمل الجمالي.

ويظهر هنا تأثير شوبنهاور بنظرية المثل الأفلاطونية، ذلك لأن المثل تمثلات الإرادة كليات أو أنواع لموجودات الطبيعة *Species naturales* أقرب شئ إلى عالم المثل الأفلاطونية — لأنها ليست تصورات مجردة تالية على الموجودات، ولكنها كليات سابقة على وجود الأشياء *universalia ante reum* أو نماذج نوعية *Specific archetypes* وليست مجردة تالية على الأشياء *Universalia post reum*.

ويرى شوبنهاور أننا ينبغي علينا أن نميز بين المثل فى ذاتها والمثل فى وجودها الظاهرى Phenomenal الذى يخضع لمبدأ العلة الكافية، أى عندما تتكرر فى عدد كبير من الأفراد والظواهر المحسوسة، فالتمثلات عنده أشبه بالسحب التى تتشكل فى أشكال وصور مختلفة لما تنطوى عليه من أبخرة وقوة طبيعية أو هى كالبرد الذى يظهر على الزجاج فيتخذ أشكالاً عديدة بحسب قوانين التبلور. ولكن هذه الصور والتشكلات المحسوسة ليست هى الماهية والجواهر، وإنما هى قادرة على أن تحيلنا إلى الماهية والجواهر عندما تخضع لتأملنا الجمالى والفنى.

فتأمل هذا المثل هو نوع من المحلس الذى تتحرر به الذات عن فرديتها وتتجاوز به المعرفة بالتصورات العلية التى تخضع لمبدأ العلة الكافية والتى تكون فى خدمة الإرادة والحياة العملية.

ويصف شوبنهاور هذه المعرفة التأملية الحدسية بأنها قادرة على أن تخلص الذات من عبوديتها للإرادة، فتصبح بفضل هذه العبيرة ذاتاً خالصة نقية من الغرض Will-less, impersonal subject.

ويظهر هنا إلتقاء نيتشه برأى كانط فى طبيعة البهجة الخالصة الخالية من أى منفعة أو غرض عند الحكم بالجميل الذى شرحه فى مؤلفه نقد الحكم.

ويضيف شوبنهاور أن فى هذا التأمل الجمالى معرفة وفى نفس الوقت سلام وسعادة مصدره خلاص الذات من شر الإرادة وإلحاحها، فهى سعادة أقرب شئ إليها حال الخلاص من الألم عند أبيقور، سعادة الأتراكسيا — وفيها تقف عجلة إكسيون Ixion عند الدوران، لأن الإنسان فى معرضه لأسر الرغبة أشبه بمن ربط بهذه العجلة التى لا تكف عن الدوران أو أشبه بمن يحاول ملء إناء الدنايد Danaides المثقوب^(١).

غير أن موضوع الإرادة وتبديدها فى التمثلات أو المثل الأفلاطونية يتم على مستويات مختلفة بحسب درجات موضوع الإرادة وإبدائها نفسها فى تمثلات تكشف عن قوى الطبيعة، وتختلف الفنون بحسب اختلاف المثل التى ترتبط بكل فن من هذه الفنون.

(١) هن بنات دانايوس الخمسون ابنه — حكمت عليهن الآلهة فى العالم الآخر بأن يظللن يملأن آنية مثقوب عقابا لقتلهن أزواجهن الخمسين ابناً لايجهنوس ملك مصر — روى اسخيلوس قصتهن فى مسرحية المضارعات.

وتأمل المثل عند شوبنهاور يقترب تماماً من رؤية الفيلسوف الأفلاطوني الذى عايش الحقائق خارج الكهف - فهى تركيز على المثال الذى هو تعبير عن آلاف الصور كما يقول جوته إنه اكتشاف الكثرة من خلال الوحدة الكلية.

وهذه سمة من سمات العبقرية الفنية، إنها حالة تتغلب فيها قوى المعرفة على قوى الإرادة وال رغبات، وهى حالة إنسانية بالمعنى الأتم للكلمة وهى تتضح إذا ذكرنا نقض هذه الحال فى عالم الحيوان عندما تتبع المعرفة الإرادة، وتسيطر الرغبات فعندئذ نرى الرأس تميل نحو الأرض فتتجه إلى أسفل بحثاً عن إرضاء الحاجات الجسمية، ولكن الرأس فى الإنسان تتجه إلى أعلى، ويميل تمثال أبوللون بالمقدّر كيف ترتفع رأس الإنسان فى زهو وعيلاء^(٦).

بل نحد فيما قدمه المصورون الهولنديون من تصوير للطبيعة الصامتة حين جذبوا إهتمام المتذوق لأبسط الأشياء ، فجعلوا للموضوع على بساطته قيمة كبيرة ومحموراً لتأمل المتذوق لفنونهم.

وكذلك يرى شوبنهاور أننا عندما نحكم على شئ بالجمال فإننا نقرر أنه قد أصبح موضوعاً لتأملنا الجمالى والفنى، ورؤيتنا له تحولنا فى نفس اللحظة من الذاتية إلى حال الموضوعية، فلا نكون على وعى بأنفسنا كأفراد بل ذوات عارفة.

ولما كانت الإرادة جوهر الوجود تظهر فى كل شئ بدرجة معينة من الموضوعية والتحرر من كل العلاقات، فمن الممكن لأى شئ مهما كان ضئيلاً أن يتحول إلى شئ جميل، ويمكننا تفضيل شئ على آخر عندما يكون أطوع لتأملنا الاستطيقى الجمالى، وسبب ذلك هو أن هناك من المثل ما هو أدنى وما هو أعلى. فالعمارة مثلاً تقدم أدنى مستويات المثل والتمثلات، فى حين يقدم الأدب وعلى قمته فن التراجيديا أعلى مستويات المثل، وعلى ضوء هذه النظرية يقدم شوبنهاور تصنيفاً هرمياً للفنون الجميلة.

^(٦) Schopenhauer: The World as will and Idea. Bok. 37, 38.

تصنيف الفنون الجميلة عند شوبنهاور

يرتب شوبنهاور الفنون في تصنيف هرمي بحسب مدى تعبير المثل التي تظهر في هذه الفنون عن قوى الإرادة. بمعنى أن الفنون تتفاوت فيما بينها بقدر ما تكشف عنه من مضمون معرفي بالنسبة لحقيقة الوجود.

ولما كانت المثل الخاصة بقوى الطبيعة غير العضوية هي أدنى درجات المثل تعبيراً عن الإرادة، فإن الفن الذي تتهدى فيه هذه المثل وهو فن العمارة هو أدنى الفنون مرتبة، فـي حين تقدم التراجيديا المثل المعبرة عن صراع الإرادة الإنسانية لتكون على قمة درجات هذا التصنيف.

أما فن الموسيقى فله عند شوبنهاور وضع خاص، ذلك لأنه فن لا يعبر عن الإرادة من خلال المثل كسائر الفنون التي تدخل هذا التصنيف، لأن الموسيقى لا تعبر عن أية قوة من قوى الطبيعة يمكن أن تترجم إلى مثل كباقي الفنون. إنها تعبر عن قانون الوجود وعن الإرادة نفسها التي هي وراء قوى الطبيعة.

ورغم أن الفنون تختلف عن بعضها باختلاف المادة التي تناسب المضمون المثالي الذي ترتبط به، إلا أن المادة وحدها لا يمكن أن تكون أساساً لتصنيف الفنون لأنها ليست سوى مظهر من مظاهر العلية في العالم المحسوس، وهي تقوم بدور الصلة بين المثال والموجودات الجزئية. ولكن هناك مستوى أدنى لتموضع الإرادة هو الذي يظهر لنا المثل الخاصة بالمادة اللا — عضوية وهي مثل الثقل Gravity والصلابة Cohesion والحمود rigidity والإضاءة.

ووظيفة فن العمارة هو التعبير عن هذه المثل التي تكشف عن الصراع الذي يظهر من خلال الثقل والمقاومة، وهو في مقابل الصراع الذي يظهر في التراجيديا بين الإرادة الإنسانية والكوارث التي تهددها. وتستعمل العمارة المادة المناسبة لهذه المثل، ولذلك فلا تصلح فيها المواد الهشة وإنما تلجأ إلى المواد ذات الصلابة، يقول شوبنهاور: "ينبغي أن يظهر في كل جزء من الكيان المعماري ثقل يتناسب مع المقاومة، فلا يظهر أن جزءاً ما قد استوجب أكثر مما يحتاجه من قوة تحميل".

وقد ظهرت هذه السمات بوضوح تام في العمارة اليونانية التي يبدو فيها التناسب واضحاً بين مقاومة الأعمدة للسقوف التي تحملها، وعلى العكس من ذلك تبضائل قيمة العمارة القوطية إذ يخفى فيها معيار وضوح الأفكار وذلك بسبب ما تلجأ إليه من أبراج وأقواس وأعمدة تخفى قوى الثقل والصلابة.

وحيث إن المنفعة تتقلب على الحاتب الجمالى فى فن العمارة، فإن فن العمارة أقل الفنون صناعية للتأمل الجمالى. ويرتبط بفن العمارة فن تنسيق مساقط المياه Artistic hydraulics لأنه يعرض مثل المادة السائلة بواسطة الشلالات والنافورات فى مقابل ما يعرضه فن العمارة من مثل المادة الصلبة.

ويتبعه فن تنسيق الحدائق الذى سبق لكناط أن أشار إليه فى تصنيفه، لأنه فن يعتمد على مثل الطبيعة النباتية. وكلما كانت الطبيعة حرة بعيدة عن تدخل يد الإنسان، كلما كانت أفضل، ولذا فهو يفضل الحدائق الانجليزية التى تترك للنبات حرية الحركة.

ويتنقل شوبنهاور من العمارة إلى النحت، ويرى أن الاغريق قد استطاعوا أن يقدموا معايير الجمال فى النحت كما قدموا هذه المعايير أيضاً فى العمارة. ولذلك فالنحت الحديث لا يتساوى مع النحت الاغريقى عند فيدياس وبراكستيل واسكوباس، لأن الجمال فى النحت يظهر النموذج Type الذى يمثل الخصائص النوعية لطبيعة النوع من خلال الفرد - ويوضح شوبنهاور رأيه فى فن النحت بقوله إن الفنان يستطيع أن يتوقع ما تسعى الطبيعة إليه فى الأفراد، ولذا يضيف الفنان بعمله ما قد فشلت الطبيعة أن تحققه.

وإذا كان النحت أقدر على تمثيل المثل النوعية، ويظهر الجمال فى الطبيعة الانسانية فى عموميتها، كما أنه يقدم الرشاقة فى حركة الإنسان والحيوان، إلا أن التصوير أقدر على التعبير عن الملامح الشخصية فى الإنسان ولذلك يمكن للتصوير أن يقدم الصور القبيحة والأجساد الضعيلة، ففى حين لا يمكن أن يحدث هذا فى النحت، فالنحت يؤكد إرادة الحياة أما التصوير فيمكنه أن يصور سلب هذه الإرادة. ومن هنا يعلو درجة على النحت ويقترب من فنون الحضارة الحديثة، ففى إطار هذه الحضارة جاءت المسيحية بعقيدة تنكر الإرادة ولذلك يتفوق المحدثون على فناني العصر اليونانى فى هذا الفن.

أما فن الشعر فهو أرقى درجة من فن التصوير، لأنه يعبر عن المثل بواسطة الخيال الذى يحمس التصورات بواسطة الكلمات. والشعر بقدرته على تناول الكلى وتحسيده المحسوس يكون أكثر فلسفة من التاريخ على حد قول أرسطو، ذلك لأن المؤرخ يقف عند حدود عالم الظواهر الذى يعرض لمبدأ العلة الكافية، فى حين يرتفع الشاعر إلى المعنى الباطنى والمثالى.

ويميز أنواع الشعر المختلفة، فيتميز الفناني بأنه تقلب عليه ذاتية الشاعر فى حين أن الملحمي يكون أقدر على تقديم المثل بموضوعية أكبر، ولكن الموضوعية التامة تظهر فى الشعر الدرامى. فالتراجيدى هي قمة فن الشعر وذلك لأنها تقدم لنا صراع الإرادة مع نفسها من خلال

الإرادة الإنسانية، وتوقف التراجيديا فى الإنسان تلك المعرفة التى تذكره بأن الحياة ليست جدية بأن تمسك بها وأن السعادة فيها غير ممكنة - وقليلًا ما يظهر هذا فى التراجيديا القديمة ولكنه يكون أكثر وضوحاً فى التراجيديا الحديثة بوجه الخصوص فى أوروبا بعد أن تلقت هذه المبادئ عن العقيدة المسيحية.

فالتراجيديا الحديثة مع شكسبير وعند أبطال جوته وكالدرون تفضل تراجيديات سوفوكليس، ذلك لأن التراجيديات القديمة لم تقدم لنا إلا نصف الحقيقة بإثباتها الرعب المرتبط بالوجود ولكنها لم تصل إلى إيقاظ شعور الاستسلام فى الرأى أو فى المشاهد. والبطل فيها يقف ثابتاً أمام ضربات القدر هادئاً متمسكاً بإرادة الحياة، فى حين أن غاية التراجيديا هى إنكار هذه الإرادة. لا تكفى عن جرم إرتكبه الإنسان بل تكفى عن العطية الأولى وعن الوجود نفسه - الذى عبر عن مأسوية كالدرون بقوله "إن أعظم جرائم الإنسان هى أنه قد وجد".

ويفسر مصدر المأساة فى التراجيديا بأنها ترجع إلى ثلاثة أسباب رئيسية فقد يكون السبب هو الشر المتمثل فى إحدى شخصياتها مثل باجو فى عطيل وشيلوك فى تاجر البندقية أو كريون فى أنتيجونا أو يرجع إلى القدر الأعمى كما فى أوديب أو من مجرد تصادم الإرادة بين شخصياتها بغير أن يكون لأحد الأطراف مسؤولية.

غير أن اللغة الجمالية التى نشعر بها عند تذوق التراجيديا إنما يرجع مصدرها إلى أن الإنسان حتى وهو فى قمة النكبات التى تصيبه يستطيع أن يدرك أنه قادر على أن يتنازل عن إرادة الحياة.

وكذلك ينتهى التدرج الهرمى للفنون الجميلة بغير التراجيديا التى تقدم صراع الإرادة فى أعلى درجات تموضعه بأوضح أشكاله فى مقابل العمارة التى تقدم هذا الصراع فى أدنى درجات وضوحه حين تقدمه صراعاً بين الثقل والمقاومة فى الكتلة الصماء اللا - واعية .

ويبقى فن له مكانة خاصة عند شوبنهاور هو فن الموسيقى التى تقف على حده لأنها لا تكرر أى مثال لموجودات هذا العالم وإنما تجسد الإرادة مباشرة، فهى فى هذه الصفة ليست كباقي الفنون التى تتجسد من خلال المثل المعبرة عن موجودات هذا العالم.

وكذلك نجد أن الموسيقى لا تعبر عن صور معينة من ظواهر الحياة، إنها لا تعبر عن الانفعالات التى تجرى لنا كالفرح والحزن والخوف والسرور، بل عن جوهر هذه الانفعالات عن حقيقتها الأصلية ذلك لأنها كالأعداد والأشكال لغة عامة كلية تكشف عن قانون الوجود عن الفرح فى ذاته والحزن فى ذاته.

فالموسيقى تماثل الإرادة قانون الوجود، ومن ثم ففيها ما فى الإرادة من درجات ومستويات تتجسد هذه الدرجات والمستويات فى الألحان المختلفة وفى الأصوات التى تتوافق أو تتصارع كما يحدث فى القوى التى تصدر عن تجسد الإرادة.

ولا يحوز للموسيقى أن تستعدم الكلام، لأن الكلمة ليست لغة الموسيقى وليس لها أن تحاكي الظواهر لأنها تعبر عن الباطن، ولذا فقد رفض شوبنهاور موسيقى "الفصول" التى وضعها الموسيقار هايدن، كما وجه نقده لموسيقى فاجنر ورأى أنها شعر وليست موسيقى على نحو ما نأر نيتشة فيما بعد.

ولعل رؤية شوبنهاور للموسيقى على أنها فن قائم بذاته يستمد قيمه الجمالية من قوانينه الخاصة، فالموسيقى عند تشكيل وعالم مستقل عن عالم الظواهر المحسوسة لأنها تجسد قوانين الوجود ولكنها لا تحاكي الوجود. ومن هنا فقد اقترب شوبنهاور من عالم الموسيقى المجردة الخالصة موسيقى موزارت وروسينى وبشر بمواقف كثير من النقاد الذين لم يرو فى الموسيقى إلا قيمةً موسيقية مثل باتير Pater وهانسليك Hanslik. هؤلاء الذين رفضوا أن تترجم الموسيقى بمحاكمات من الحياة المادية أو الظواهر الحسية لأنها تكشف عن عالم أو أعلى أو على حد تعبير شوبنهاور عن الإرادة جوهر وقانون الوجود.

الفصل الرابع

فريدريك نيتشه

١٨٤٤ - ١٩٠٠

شاهد القرن الثامن عشر بعضاً جديداً للحضارة والفن الإغريقيين على يد لفيف من كبار مفكرى الألمان وفلاسفتهم. ويعد وينكلمان رائد هذه الحركة وداعية الكلاسيكية الجديدة فى دراساته العديدة فى تاريخ الفن. ولعله رأى فى أحياء مثال الجمال المطلق كما تصوره اليونان فى بساطته وسموه وعمقه أحياء روحياً للحضارة الأوروبية. يقول وينكلمان موضحاً فلسفة الإغريق فى الجمال:

"كما تظل أعمال البحر هادئة صافية ساكنة مهما تأرجح سطحه. كذلك يكون التعبير على وجه تماثيل الأغريق معبراً رغم الانفعال الصاعب عن نفس صافية هادئة" وقد صادفت دعوتى هذه استحابة كبيرة فى أوساط الفن والفكر الأوروبى عامة والألمانى خاصة.

وكان فن النحت أسرع الفنون استحابة لدعوة ونكلمان لسهولة تأثره بفن النحت الإغريقى الذى أسفرت الاكتشافات الأثرية عن روائعه خاصة فى يومى وهر كولانيوم. ويكفى أن نذكر بهذا الصدد إسم أنطونيو كانوفا (١٧٥٧ - ١٨٢٢) فى طليعة من استجابوا لهذه الدعوة، تشهد بذلك روائعه فى النحت ومن أشهرها تمثال بولين بورجيزى تحت نابليون وتمثال كيوييد وبشيسة. كذلك نجد دافيد وانجر فى محالى الرسم والتصوير يفتنيان أثر الإغريق والرومان وما كانوا ينشدون من تصورات المثل الأعلى للجمال - فقد رجع انجر لتصوير الإغريق على الأوانى فتميز فنه بسيادة الرسم على التلوين، أما تصوير دافيد فقد كان تطبيقاً لمبدأ ديدور فى أن يحث الفن الناس إلى الفضيلة وأن يكون دعوة إلى التعقل والعمل. ومن أشهر الأمثلة الموضحة لهذا المبدأ لوحته عن قسم "الأخوة هوراس". وهو نفس الموضوع الذى ألهم كورنى فى القرن السابع عشر لكتابه تراجيكية "هوراس".

أما فى الموسيقى فقد ظهر التأثير بالموضوعات الرومانية، فألف سبوتيني Spontini أوبرا "لافستال" La Vestal أودع موسيقاها كل عظمة الانتصارات الحربية لدى الرومان وكررت أكثر

من مائة مرة تمجيداً لنابليون. وهذه المناسبة أيضاً كتب يتهوفن سمفونيته البطولية Eroica التي أتم كتابتها عندما كان نابليون قد تحول إلى امبراطور فأهداها يتهوفن لذكري رجل عزيز. بل إن نابليون نفسه عندما تولى مقاليد الحكم في فرنسا شارك الشعور العام السائد في اقتفاء أثر القدماء خاصة يوليوس قيصر حين تدرج من قنصل جمهوري إلى امبراطور واتخذ من العصي الرومانية "Fasces" شعاراً لسلطانه وتوج رأسه بإكليل الغار الروماني واستلهم الحضارة الإيطالية كما كان يوليوس قيصر يستلهم حضارة اليونان فاستدعى نابليون مشاهير الفن الإيطالي أمثال كانوفا واسبوتيني وأعاد تأسيس كنيسة المادلين على غرار المعابد الرومانية وكلف معماريه ببناء قوس النصر في قلب باريس محاكاة قوس نصر سبتيموس سيفيروس في قلب روما.

غير أن رؤية أخرى للحضارة اليونانية خالفت هذه الرؤية الكلاسيكية الجديدة وظهرت في ذلك العصر على يد الشاعر الفيلسوف فردريك نيتشه وكان لآرائه في الحضارة اليونانية وتأثره بها أكبر الأثر في العصر الحاضر. ولم يكن غريباً أن يقتفى نيتشه أثر معاصريه في استلهم الحضارة اليونانية ولكنه رأى فيها رأياً مغالفاً فكان أول من عارض تفسير عصر التنوير لهذه الحضارة حين أكد أول مرة ما أنطوت عليه من جوانب لا عقلانية ومن روح تفيض حماسة واندفاعاً وفي باكورة حياته الفلسفية كتب مؤلفه "نشأة التراجيديا" الذي كان له أثر خطير على الدراسات الكلاسيكية حتى اليوم.

ولقد بدأ نيتشه تكوينه العلمي بدراسة الفيلولوجيا والفلسفة اليونانية وألف رسالة عن ثيوغنيس. وبعد مؤلفه عن هوميروس من أهم المؤلفات التي أوضح فيها رأيه في الفن والفلسفة. ولم يحب نيتشه بهوميروس إذ عده مثلاً للروح الأبولونية كما عرفها في كتابه نشأة التراجيديا، وكره سقراط ونزعتة العقلية وعده محطم الحضارة اليونانية فوصفه بأنه كبل الفرائض بقيود العقل وصد تيار الحياة^(١)، والحياة عند نيتشه هي إرادة قوة وهي دافع مستمر لتحديد، وفي فترة تفلسفه الأولى أعجب بالسابقين على سقراط وعد نفسه تابعاً لهرقليطس وأبأ دوقليس وأخذ عنهما نظرية العود الأبدى وخلصتها أن العالم لا بداية له ولا نهاية، وأن أحداثه تتكرر على شكل دورات لا نهائية أساسها وجود طاقة كونية محدودة غير أن تشكلاتها غير محدودة.

وقد كان من أبرز المؤثرات على فلسفة نيتشه بالإضافة إلى الأثر اليوناني فلسفة الفيلسوف شوبنهاور وشخصية ريتشارد فاغنر - فأخذ عن شوبنهاور نظريته في الإرادة الكلية وحددها بأنها إرادة القوة أما فاغنر فكان يمثل وجهة نظر التشاؤم الديونيسي التي سادت الفن اليوناني في أوج

(١) انظر النص (١) الملحق بهذا الفصل.

عصر التراجيديا ورأى نيتشه في شخصه أملاً لنهضة فنية روحية تعدد للألمان أساطيرهم التراجيدية وتلهم بالروح الخلاقة كما كانت الروح اليونانية على عصر التراجيدين الاغريق. ولكن نيتشه لم يثبت على هذه الآراء التي تبناها في باكورة حياته وما لبث أن انقلب عليها في فترة متأخرة تبني فيها فلسفة وضعية فأعاد النظر فيما سبق له قوله ووجه النقد لنفسه ولآرائه المبكرة.

وفي مؤلفه نشأة التراجيديا رأى نيتشه أن أصول الفن ومنابع الخلق الإنساني إنما توجد في المظهر المزدوج للطبيعة الإنسانية مظهرى الحلم Dream والأغنية Song، ونتيجة لذلك فقد أصبح الوجود عنده يفهم بالاستناد إلى المصطلح الجمالي الاستطقي — ولقد تأثر بهذه النظرية الجمالية إلى الوجود والطبيعة الإنسانية أتباع الفلسفة الوجودية المعاصرون الذين رأوا في الفن طريقاً للكشف عن حقيقة الوجود والكائنات. فعرف مارتن هيدجر^(١) العمل الفني بأنه إنشاء وإحضار لجوانب الموجودات الخافية المستترة. كذلك وقف نيتشه على رأس التيار الوجودي الذي يصف حال الإنسان حين يجد نفسه وحيداً في عالم لا غاية له ولا معنى وعليه أن يحدد لنفسه المعنى والقيم التي يستطيع بها أن يحدد وجوده ويوجه حريته — وظل نيتشه ينشد كما كان سابقه كبير كهجورد ينشد تلك الصفوة التي يمكنها أن تنظر إلى الوجود تلك النظرة اللاتية المعاصرة، ورأى نتيجة لذلك أن الحقيقة لا يمكن فهمها بحالصة من قبل سلبية وإنما أي أن الذات تضيء على الحقيقة معنى مستمداً من رغباتها واتجاهاتها، ومن هنا فلقد مالت فلسفته إلى تأكيد الإرادة الانسانية وإثبات الاختيار الإنساني — ووجه نقده لنظرية القدماء في الحقيقة الموضوعية الثابتة وعدّها فكرة باطلة ذلك لأن الحقيقة إنما هي وجهة نظر زمانية معينة. واعتبر نيتشه أن الدوافع والرغبات الانسانية ليست في الواقع سوى مظاهر لإرادة كلية هي إرادة القوة تلك الإرادة التي يستطيع بها الإنسان إن يغير عالمه. وانتهى إلى القول بأن الفن والعلم والفلسفة ليست كلها إلا صوراً من الوهم يخلقه الإنسان لتنظم بها عالمه. ومن أنواع التنظيم الوهمي الذي أنتجته عبقرية الإنسان في الفن "التراجيديا" وهي كما فسرها في كتابه نشأة التراجيديا صورة من الفن ظهرت واندثرت في العالم الأثيني للأغريق. وقد تميزت التراجيديا اليونانية بالرؤية التي قدمتها لحقيقة الرعب في الطبيعة والألم الناتج من تحدى الإنسان للطبيعة وأكبر تحدى للطبيعة هو محاولة السيطرة عليها بالمعرفة والحكمة.

ولكن كيف نشأت هذه الرؤية التراجيدية للعالم؟ إن الجواب على هذا السؤال إنما يوضحه نيتشه بما توصل إليه من اكتشاف عنصرين رئيسيين يسهان في الفن والحضارة الانسانية، وقد رمز لها الإغريق بأبوللون وديونيسوس. يقول^(٢):

(٢) انظر مارتن هيدجر

Martin Heidegger. Holzwege.

انظر النص (١) الملحق بهذا الفصل.

(٣) Nietzsche, La Naissance de la tragédie, trad. Geneviève Bianquis. Gallimard. 1949. P. 17.

"إننا نكون قد دفعنا بعلم الجمال - خطوات قدما إذا وعينا تماماً برؤية حدسية مباشرة لا بالتفكير العقلى أن تطوّر الفن إنما يرجع إلى ثنائية الأبوللونية والديونيسية كما يرتبط التوالد بثنائية الجنسين - وإنما تستمد هاتين اللغزتين من الإغريق الذين عبروا عن عقائدهم الجمالية بصور متميزة لألهتهم.

لن نرد الفنون كلها إلى مبدأ واحد تصدر عنه وإنما سوف نضع نصب أعيننا ذلكما المبدئين اللذين رمز لهما أبوللون وديونيسوس - وهما يمثلان عالمين من الفن مختلفين فى جوهريهما المتعارضين، مبدأ التفرد والوضوح فى الفن التشكلى والمبدأ الموسيقى الذى لا يودى إلى بحث الظاهر وإنما يقدم صورة مباشرة للإرادة. إنه يقدم جوهر الوجود أو الشئ فى ذاته فى مقابل الظواهر كما يقول شوبنهاور".

كذلك أيضاً يصف العنصر الأبوللونى بأنه يتحقق فى الخيال والحلم فى حين يتحقق العنصر الديونيسى فى السكر والعردة الوحشية وكلا الجانبين طبيعى فى الإنسان، إلا أن الحضارات تختلف فى تغليبها أحد الجانبين على الآخر - وقد استطاع شعراء أثينا فى القرنين الخامس والرابع ق.م. أن يقدموا صورة فنية جمعت بين الحلم الأبوللونى والسكر الديونيسى وأمكن لحوقة الساتير أن تقدم لنا على خشبة المسرح اليونانى سلسلة من الصور الحائلة لألام الإله ديونيسوس وبهذا أمكن لأول مرة حل الصراع بين المبدئين التقيضين المبدأ الفردانى الشكلى لحياة الحلم ومبدأ الاندماج الكلى للذات فى حال السكر وذلك فى فن التراجيديات الأتيكية.

أما عن الاحتفالات الديونيسية التى نشأت عنها التراجيديات فإنما كانت تعرض فى المقام الأول آلام الإله وأصدق دليل على ذلك ما كان يردده الساتيرسيلينوس رفيق ديونيسو، حين ذكر أن الأفضل ألا يولد الإنسان، وإذا ولد فالأفضل أن يسرع إلى الموت - والألم التراجيدى هو ألم التحولات والتغير ومن خلال هذا الألم والطقوس التراجيدية يتصل الأفراد ببعضهم وفى هذه المشاركة تتولد النشوة ويتغلبون على الألم.

لكن المبدأ الديونيسى وما يؤكد من مضمون تراجيدى وتعبير عن الألم والنشوة لا يكفى وحده لنشأة التراجيديات إذ لابد من توفر مبدأ شكلى يفرض الوضوح والصور الجميلة وهذا المبدأ إنما يصدر عن العنصر الأبوللونى فى الفن اليونانى وكان أبوللون هو إله الحلم والنبوة ورؤية المستقبل وهو أيضاً المبدأ الذى يفضى إلى المعرفة وإلى تحقيق التوازن والنسب وتحديد الفردية لذلك فقد عرف أبوللون بأنه إله الفنون البصرية، فجوهر التراجيديات هو إرادة لا محددة تكملها الصور المحددة لها أى أن الدراما التراجيدية هى خلاصة اتحاد الإرادة الديونيسية بالصور الأبوللونية.

وفى حين يتجسد المبدأ الديونيسى فى الكورس Chorus أو الحوقة الذى يندمج فى النشوة عن طريق الغناء والرقص والموسيقى فيعرض الألم والتحولات والصيرة المستمرة فإن مبدأ التأمل الهادئ يتجسد فى الصورة الثابتة المستمدة من الروح الأبولونية التى أداتها اللغة وحوار الشخصيات.

وبناء على هذا التفسير للتراجيديا كان كتاب الدراما الاغريق مثل اسخيلوس وسوفوكليس واعين تماماً بجوهر التراجيديا وكانت لديهم مع ذلك القدرة على تجاوز الانغمار والوقوف عند حد التأمل والنظر وخلق الروائع الفنية يقول:

"إن أبطال سوفوكليس ذوى الأفتعة الأبولونية إنما هم التاج الطيبى لنظرة عميقة استوعبت عنف الطبيعة وكأنها نقاط مضية رسمت لتشفى عنا أصيبنا من قسوة الظلام الدامس، وعلى هذا النحو فقط يمكننا أن نكون فكرة عن الصفاء Serenity الإغريق، على الرغم من أننا نجد هذا الصفاء كثيراً ما يساء تفسيره فى هذه الأيام"⁽⁴⁾.

ولا ريب أن مبدأ التوازن والجمال فى العمل الفنى لم يرجعه نيتشه إلى حال سباتية بقدر ما يرجع إلى حال حركية إذ شأنه شأن السائر على الجبل يعكس توتراً مستمراً للقوى المتعارضة. والابداع الفنى إنما بدوره تعبير عن الصراع والمنافسة وثمره الانفعال الحيالى لذلك يذهب نيتشه إلى القول بأن الإثارة Frenzy هى الدافع وراء الفن كما هى الدافع وراء الابداع والعقل والتغيير، بها نفرض إرادتنا على موجودات العالم وبها نغير هذه الموجودات وبهذا التغيير نرى أنفسنا ونعرفها. وبعد توفر شرطى الانفعال والاثارة يأتى الانعاز فى العمل الفنى. والانعاز يفترض التنظيم والتوجيه والسيطرة على الانفعال، ذلك لأن العمل العشوائى يتحول مع الانسان إلى فعل موجه يسيطر عليه الانسان. والانسان قادر على السيطرة على نفسه. ومن هنا يرى نيتشه أن أعظم عمل فنى يستطيع الانسان إبداعه إنما هو نفسه، أى أن يكون ذاته وقد اختار نيتشه جوته نموذجاً ومثالاً لهذا النوع من الابداع، ووصفه بأنه أصدق مثال للإنسان الأعلى لأن أبداع ما خلقه جوته من أعمال فنية إنما هو جوته نفسه⁽⁵⁾.

(4) Nietzsche, The Genealogy of Morals. Thransl. By Golifing, PP. 178-179.

(5) Niezsche: Beyond God and Evil. Transl. Cowan P. 3-6.

ويرى نيتشه أن الأوبرا المعاصرة له إنما هي الفن البديل للدراما التراجيدية القديمة، فقد كانت هذه الدراما جماع عدد كبير من الفنون تكاملت كلها لتنتج في النهاية هذا الفن الذي شاركت فيه العمارة والنحت والتصوير والغناء والرقص والموسيقى الآلية. وأدخل "أسخيلوس" لأول مرة الملابس الفضفاضة draperie بعد أن كانت الملابس وحشية بربرية.

ولم تكن التراجيديا القديمة تعتمد في تأثيرها الجماهيري على الكلمة ولا على الجدل أو الحوار وإنما كانت تعتمد أساساً على الموسيقى، وما ذهب إليه أرسطو من تغليب أهمية الحدث أو العقدة على سائر العناصر الموسيقية الأخرى إنما كان رأياً محدوداً بما شاهده أرسطو في عصره .. والحقيقة أن لب التراجيديا القديمة وجوهرها إنما كان العذاب Pathos والآلام التي يعانيها البطل. وكان التعبير المباشر عن هذا العذاب بالموسيقى والرقص وهنا يتضح خطأ من يتصورون أن لب التراجيديا هو المحدث action.

ولقد أعطأ فاجنر نفسه هذا الموضوع كما أعطأ كثير من علماء الفيلولوجيا الذين تناولوا بالتفسير كلمة "دراما" فلم ينتبهوا لأصلها الطقسي أو الديني.

ونتيجة لهذا الفهم العاطفي انصرف فاجنر عن تراث الموسيقى ولم يعد ينتمي لتاريخها بقدر ما أصبح يعبر عن الجانب التمثيلي.

وإذا كان نيتشه قد توسم في فاجنر القدر على بحث روح الموسيقى في مولفاته الموسيقية والأوبرالية إلا أنه ما لبث أن انقلب عليه وقاطعه وأصبح الانقلاب موضوعاً جديراً بالدراسة والتفسير.

يقول نيتشه إن الذي أثاره ولم يعد يحتمله عند فاجنر هو ميوله الاستعراضية ووضعه القيم الموسيقية موضعاً ثانوياً بالنسبة للأفكار العقلية. ومن هنا فقد بدت موسيقى فاجنر لنيتشه في نهاية الأمر وحشية مصطنعة حتى سماها "بالسيروكو" واتهم فاجنر بأنه ليس موسيقياً بالأصالة وإنما هو بالإصالة محطوب وممثل. ولعل مرض نيتشه واعتلال صحته النفسية قد جعله في النهاية لا يحتمل من الموسيقى إلا ما كان منها رقيقاً أو ذا لحن^(٢١). يقول إن موسيقى بيزيه Bizet هي الوحيدة التي أصبح يحتملها. على أي الحالات فقد احتلت الموسيقى عنده مكانة خاصة إذ عدّها الفن المعبر عن روح الشعب وإن كانت أبطأ الفنون تطوراً ذلك لأنها لا تكتمل إلا بعد نضج الحضارة. لموسيقى هندل مثلاً هي التي عبرت عن روح العصور الوسطى المسيحية. ولكن لم يحدث هذا إلا بعد أن كان التصوير الهولندي قد اكتمل ولذلك فقد شبهها بأغنية البهجة، إنها أجمل إبداع تقدمه الحضارة بعد اكتمالها.

(٢١) انظر د. فواد زكريا، نيتشه - نوابع الفكر الغربي دار المعارف ١٩٥٦ ص ٢٢ إلى ص ٣٥.

ولقد صدق شوبنهاور حين رأى فى الموسيقى فنا يرقى إلى قمة الفنون كلها لأنها صورة للإرادة^(٧) وهى بالتالى تعبير عن جوهر الوجود أو عن الشئ فى ذاته فى مقابل الظواهر. وعلى هذا الأساس رأى نيتشه أنه لا يحوز الحكم على الموسيقى بمقاييس الفنون التشكيلية التى تنشئ الجمال الشكلى أو الصور الجميلة لأن النشوة المستمدة من روح الموسيقى إنما هى نشوة خاصة مصدرها التخلص من الفردية والشعور بأهدية الحياة وراء الظواهر المتفرقة.

وقد أرجع نيتشه ذبول الحضارة اليونانية إلى تحليل روح الموسيقى، هذا التحلل الذى أعقبه التصلب "الدورى" للفنون التشكيلية. ومن هنا فقد فقدت التراجيديات اليونانية جوهرها عندما غلب عليها الحوار والجدل. ورمز نيتشه بسقراط لظاهرة هذا التحلل الفنى، ذلك لتحديه روح الموسيقى ومعارضة النظرة التشاؤمية الديونيسية. ومن هنا فقد سماه بالرجل النظرى وممثل الأخلاق الذى يرى الطبيعة معقولة لأقصى حد، وهو الذى يستبدل بالفن العلم والبحث النظرى. ومع غلبة الروح السقراطية بدأت التراجيديات الاغريقية دور الاحتضار وقد مثل يوريبندس لحظات احتضارها لتأثره بجدل سقراط.

ونشأت عن التراجيديات الكوميديا العديدة الأتيكية ولعل أوضح مثال على ذلك هو تعلق شعراء الكوميديا يوريبندس وعلى رأسهم مينندر وميليمون الذى ود لو شق نفسه ليلحق بهوريبندس فى العالم الآخر، ولقد مهد يوريبندس لشعراء الكوميديا حين أظهر على خشبة المسرح حياة البشر العاديين.

يقول نيتشه فى النهاية "لننظر إلى الظواهر المشابهة فى عصرنا الحاضر الذى يفصح عن تعطش رهيب للعلم والمعرفة وكلاهما عدو لدود للرؤية التراجيدية". وبهذه النتيجة يعود نيتشه إلى نقطة البدء من بحثه ليؤكد مرة أخرى افتقار الحضارة الأوروبية المعاصرة له إلى الروح الموسيقية أو الاحساس الباطنى أو القوى الإرادية التى عدها المصدر الأول للإبداع والخلق الفنى. وبذلك أعلن فى نهاية القرن التاسع عشر ذلك الاحتجاج الصارخ على المعرفة العقلية وعلى التصورات العلمية وليضع فى فلسفته الجمالية بذور هذه الاتجاهات المعاصرة للوجوديين والسورياليين والتعبيريين الذين عادوا إلى أغوار الباطن يستمدوا منه رؤى جديدة لفنونهم واكتشافات حطمت القواعد والقوانين العقلية وأساليب المعرفة المنطقية المتوارثة عن الفلسفة التقليدية وكانت نقطة بدء لتلك الاتجاهات المعروفة اليوم باسم اللامعقول فى الأدب والفن.

(٧) انظر النص (٢) الملحق بهذا الفصل.

نصوص مختارة
من كتاب نشأة
التراجييديا عند اليونان

(١)

· إن الإلهين راعيا الفنون أبوللون وديونيسوس يوحيان إلينا بتناقض كبير فى أصول وغايات عالم اليونان: تناقض بين فن النحت أو الفن الأبوللوني والفن اللاتشكيلى فن الموسيقى أو فن ديونيسوس - وقد سار هذان الدافعان المتعارضان جنباً إلى جنب، وغالباً ما اشتبكاً فى صراع صافر فأبدعا إبداعاً متجدداً قوياً. ذلك الإبداع هو الفن. وبازدياد حدة هذا الصراع المستمر انتهى الأمر بمعجزة ميتافيزيقية للإرادة الهلينية حين اتحدا ببعضهما فأثرا ذلك الأثر الفنى الديونيسى الأبوللوني على السواء أى التراجييديا الأتيكية.

ولكى تتمثل هذين الدافعين تماماً لتتصور مجالين مختلفين: مجال الحلم rêve ومجال السكر ivresse إن هذه الظواهر الفزيولوجية تعكس نفس التناقض الموجود بين العنصر الأبوللوني والعنصر الديونيسى، فى الحلم كما يقول كريستوس تمثلت الصورة الرائعة الإلهية للنفس الإنسانية وفيه أيضاً أدرك النحات تكوينها البهى الفائق على الانسانى.

ولو سئل شاعر اغريقى عن أسرار الخلق الشعرى لذكر أنه الحلم وأجاب بإجابة مماثلة لهانس ساكس فى Meistersinger.

هاك يا صديقى ما يفعله الشاعر

إنه يفسر ويدون أحلامه

فاصدقنى القول بأن أصدق ما يعتقدّه الإنسان

يتراءى له فى الحلم

وكل الشعر ليس إلا

تفسيراً لأحلام حقيقية

فمظهر الجمال الذى يتوج عالم الأحلام الذى يعلقه الفنان الأصيل هو شرط الفن التشكيلى ونعده أيضاً بالنسبة لفن الشعر. إننا نبتهج عندما نتأمل الأشكال فى أحلامنا، ليس فيها أبداً ما هو تافه أو زائد عن الحاجة.

وعلى الرغم من حيوية الحقيقة التى نراها فى الحلم فإنه يداعلنا شعور غامض بإنها ليست سوى مظهر.

تلك هى على الأقل خبرتى وهى خبرة جارية عادية يمكننى إثباتها بشواهد عديدة من الشعراء .. وإن كل من له اتجاه فلسفى يشعر بأن وراء هذه الحقيقة التى نعيشها توجد حقيقة أخرى مخالفة، وقد رأى شوبنهاور فى هذا الإدراك الذى يتناول الناس والأشياء بوصفها اشباحاً وأحلاماً قدرة فلسفية فى الانسان. كذلك كل من له شعور فنى ينظر إلى الحلم نظرة الفيلسوف للوجود، إنه يحيل لملاحظتها عن قرب ويعتمد منها تفسيراً للحياة ويتعامل بها ليتدرب على الحياة، وهو لا يتأثر بالصور الحسية المرحية فحسب بل يشاهد أيضاً الصور القاسية الحزينة القائمة لا بوصفها مجرد لعب بالظلال بل بوصفها مظهر، وفى غمرة الحلم المرعب يقنع الانسان نفسه بالاستمرار فى الحلم قسالةً لنفسه إنه ليس إلا مجرد حلم مما يثبت أننا فى أفوارنا نشترك فى تلوق لذة الأحلام.

ولقد جسد الاغريق هذه السعادة بالحلم من أبوللون. وأبو للون هو إله القوى التشكيلية وهو أيضاً إله النبوءات وهو الذى يحكم اسمه المضئ إله النور يتوج على عالم العيال.

وإن اكتمال هذه الحالات اللاشعورية فى مقابل الحياة اليومية العقلية ترمز لقدرة التنبؤ بل إن كل الفنون على العموم تسير الحياة وتقنعنا بأنها تستحق أن نعيشها. لكن لابد أن نتذكر دائماً التحفظ والاتزان والحرية من الانفعالات الوحشية والهدوء الفلسفى لإله النحت.

لابد أن يكون بعينه ذلك البريق المثلل بضوء الشمس حتى لو كان غاضباً ويظل له جمال المظهر لينطبق على أبوللون وصف شوبنهاور عندما يتحدث الانسان الذى تغلفه حجاب المايا^(٨).

"كما يثبت البحار فى زورقه الصغير وسط مياه البحر اللامحدود من كل الجهات المتلاطم الأمواج، كذلك يثبت الفرد هادئاً فى محضم عالم من الأحزان نالياً — متيقناً من مبدأ فرديته Pinciupium individualionis.

(٨) انظر العالم كإرادة وتصور، ص ٤١٦.

كذلك يمكننا أن نصف أبوللون بأنه يتطوى على الإيمان بهذا المبدأ وهدوء الإنسان المتمسك به ونعد أسمى تعبير عن مبدأ الفردية الذى يكشف لنا عن حكمة المظهر وبهجته وجماله. ولقد وصف شوبنهاور فى نفس مؤلفه الرهبة التى تغمر الإنسان عندما لا يقوى على تفسير الصور المعرفية للظواهر عندما نجد مثلاً استثنائياً لا يفسره مبدأ العقل.

وإذا أضفنا لهذه الرهبة النشوة النابعة من أعماق الإنسان أو الطبيعة فى لحظة انحصار مبدأ الفردية فإننا ندرک طبيعة الديونيسية التى سوف نتعرف عليها تماماً بتشبيهاها بالسكر.

فتحت تأثير المعطرات التى يذكرها البدائيون فى غنائهم أو عند مقدم الربيع حين يتخلل الطبيعة ويغم الفرحة تصحو هذه الانفعالات الديونيسية، ومن غمرتها تنسى الذات نفسها.

كذلك حدث فى العصور الوسطى فى ألمانيا حين تزايد عدد الحمامير الشاذة الرافضة بدافع هذا العنصر الديونيسى.

إننا نكشف فى رقصات القديس جون والقديس فيتوس St. Vitus الجوقات الباغية للإغريق فى تاريخها القديم فى آسيا الصغرى وفى "سكاي" Sacaea.

وقد يقلل البعض من شأن هذه الظواهر إذ يعدها أمراضاً شعبية وذلك بدافع الاحتقار أو الرافعة الصادرة عن "صحتهم النفسية" غير أن هؤلاء البائسين لا يمكنهم أن يتصوروا هزال صحتهم العقلية إن قورنت بالحياة الدافقة للمنشدین الديونيسىين. وبفضل السحر الديونيسى لا يلتحم بالإنسان بل تحتفل الطبيعة نفسها بعوده إليها الشارد بعد طول عناء وقسوة.

وتكشف الأرض عن غيبتها وتدنو وحوش الجبال والصحارى بسلام من عربة ديونيسوس المزادنة بالورد والرياحين.

لقد تحطمت السلود بين الإنسان والإنسان وتحت سفر الانسجام الكلى لا يحس كل واحد بأنه قد اتحد باغية فحسب بل كأن حجاب المايا قد تقطع وتناثر أمام الوحدة الأولية. فبالإنشاد والرقص يعبر الإنسان عن عضويته فى المجتمع الأسمى إذ قد نسى الكلام والمشى وانطلق راكضاً فى الفضاء فيصدر عنه أصوات تفوق الطبيعة على نحو ما تتحدث الوحوش ... إنه يحس بنفسه إلها ويمضى مسحوراً بنشوته مثل الآلهة التى شاهدها تسير فى أحلامه — لم يعد فنانيا بل تحول هو نفسه إلى عمل فنى.

لقد حاولنا أن نوضح أن التراجيديا قد انتهت عندما فقدت روح الموسيقى وهى التى لم تنشأ إلا فى حضن هذه الروح ... ولكى نتبين مصدر اقتناعنا سوف نتناول بعض الظواهر المماثلة فى الساعة الراحنة ولا بد أن نواجه الصراع الدائر فى عالمنا الحاضر بين تعطش دائم متفائل للمعرفة من جهة وحاجة تراجيدية للفن من جهة أخرى.

وسوف استبعد باقى الغرائز المعارضة للفن وخاصة للتراجيديا والتى تؤكد نفسها اليوم ومنها الفارس والباليه. ولن تناول إلا العدو الأشهر للنظرة التراجيدية للعالم ألا وهو العلم وجوهره تفاعل وسلفه الأول هو سقراط.

وسوف أشير إلى القوى التى يمكن أن تحقق آمال سعيدة للشعب الألماني ونهضة جديدة للتراجيديا.

وقبل أن ندخل فى هذا الصراع لتسلح بالحقائق التى توصلنا إليها، سوف نركز بعرضنا على القرنين الإلهيين (الاستطقيتين) للفن عند الاغريق أبوللون وديونيسوس وتبين فيهما ممثلين لعالمين من الفن مختلفين فى طبيعتهما وأهدافهما. ويظهر لى أبوللون على أنه تجسيد لمبدأ الفردانية فى حين تقطع رابطة التفرد فى المبدأ العسوفى الديونيسى الذى يصلنا بلب الأشياء.

وهذا التناقض الذى يفصل بين الفن التشكلى الأبوللوني والفن الموسيقى الديونيسى قد كان أوضح ما يكون فى ذهن مفكر من أعظم المفكرين أمكنه بغير أن يرجع إلى رموز الديانة اليونانية أن يتبين ما فى الموسيقى من خاصية متميزة كل التمييز عن سائر الفنون الأخرى، إنها صورة مباشرة لارادة وهى تمثل بالتالى الوجود الميتافيزيقى لكل العالم الفيزيقى — أى الشئ فى ذاته مقابل الظواهر^(١).

وقد أيد ريتشارد فاخر هذه الحقيقة الجمالية الأساسية — التى تعد أساساً لكل استطقا — عندما أكد فى مؤلفه "بيتهوفن" أنه لكى نحكم على الموسيقى ينبغى لنا أن نلجأ إلى مبادئ استطقية مخالفة كل الاختلاف لكل ما تعتمد عليه فى الحكم على الفنون التشكيلية الأخرى. وأكد على أن هذه المبادئ لا تستمد من مقولة الجميل — لقد تورطت الاستطقا فى خطأ حين اعتمدت على فكرة الحمال السالدة فى مجال الفنون التشكيلية وطالبت الموسيقى بأثر مشابه لآثار الفنون التشكيلية أى طابقتها بإنتاج اللذة المستمدة من الأشكال الجميلة.

^(١) انظر شوبنهور، العالم كإرادة وتمثل. ج ١ ص ٣١٠

لقد تبينت هذا التناقض وأحسست بجوهر التراجيديا اليونانية التى تكشف عن العبقريّة اليونانية. ويمكننا أن نتناول المشكلة الأساسيّة عندما نضع هذا السؤال .. ما هو الأثر الاستطقي لهذه القوى الأبوللونية والديونيسيّة حين تتدخل فى التراجيديا؟ أو ما هى علاقة الموسيقى بالصورة الخياليّة image وبالتصوّر concept؟

لقد أشاد ريتشارد فاخر برأى شوبنهاور الثاقب فى هذا الموضوع الذى سنورده بالنص من كتابه العالم كإرادة وتمثّل^(١١).

"لكل هذه الأسباب يمكننا أن ننظر إلى عالم الظواهر من جهة والموسيقى من جهة أخرى على أنهما تعبيران مختلفان عن نفس الحقيقة^(١٢).

فالموسيقى بوصفها تعبيراً عن الكون هى نفسها لغة عامّة لأقصى درجة وعلاقتها بالتصورات كعلاقة التصورات العامّة بالأشياء الجزئية، غير أن عموميتها universality ليست على الإطلاق عمومية فارغة مستمدة من التجريد، إنها تشبه الأشكال الهندسية والأعداد التى هى على الرغم من أنها صورة عامّة لكل الأشياء الممكنة فى العبارة وتنطبق على كل شئ بطريقة أوليّة إلا أنها ليست مجردة بل محسوسة عينية ومحددة تماماً - وعلى ذلك فإن كل الدوافع والانفعالات وكل مظاهر الإرادة وكل الظواهر الباطنة فى الإنسان التى يضعها العقل تحت مجال الشعور يمكن التعبير عنها بعدد لا نهائى من الألحان الممكنة، ولكن بطريقة عامّة بالشكل لا بالمادة وبحسب الشئ فى ذاته لا الظواهر، كما لو كانت بالروح لا بالجسد.

وهذه العلاقة العميقة بين الموسيقى وحقيقة وجود الأشياء تفسر لنا كيف أن الموسيقى حين تصاحب نظراً أو فعلاً أو حدثاً يبدو لنا أنها تكشف عن معناه فى أغوار أسرارها فتكون له بمثابة أدق شرح وأوجز تفسير.

وهذه العلاقة تفسر لنا أيضاً أنه عندما نستغرق فى سماع سيمفونية مثلاً فترأى لنا أحداث الحياة والعالم - ولا يقدم لنا التفكير العقلى أى تمائل بين هذه الموسيقى والأشياء التى نظن أن رأيناها، ذلك لأن الموسيقى تختلف عن كل الفنون الأخرى فى هذه النقطة وهى أنها لا تقدم صورة الظواهر أو الموضوعية الكاملة للإرادة بل تقدم الصورة المباشرة للإرادة وهى تقدم الوجود الميتافيزيقى لكل الأشياء الفيزيقيّة أى الوجود فى ذاته لكل الظواهر.

(١١) جزء ١ ص ٣٠٩.

(١٢) يقصد شوبنهاور بالحقيقة الإرادة.

ويمكن بالتالى أن نقول عن العالم إنه موسيقى متحصله كما أنه أيضاً الإرادة متحصله.

وفى هذا نجد تفسيراً لما تقدمه الموسيقى من لوحات ومناظر الحياة الواقعية والعالم وتؤكد معناه فى حدود أن لحنها مماثل لجوهر الظواهر، ويرتب على ذلك أنه يمكن أن ترافق الموسيقى الشعر والغناء والتمثيل أو كلها فى الأوبرا.

ذلك لأن الألحان تشبه الأفكار الكلية - إنها تقديم تحريدى للواقع - فالواقع أو عالم الأشياء الجزئية يقدم العيى الجزئى الفردى أو الحالة الفردية المحسوسة للتصورات الكلية.

ولكن هناك فرق بين عسومية التصورات وعمومية الألحان، فالتصورات لا تحتوى إلا على الأشكال التى جردناها من الحقائق العينية أو القشرة العارضية المنزوعة عن الأشياء - أما الموسيقى فهى على العكس من ذلك تحتوى على الماهية الجوانية الباطنية المسابقة على كل الصور أو على نواة الأشياء.

ويمكن التعبير عن هذه العلاقة بلغة اسكولائية فنقول إن التصورات هى كليات تالية على الأشياء *universalia post rem* فى حين تعبر الموسيقى عن الكليات المسابقة على الأشياء *universalia ante rem* أما إن أمكن وجود علاقة بين مؤلف موسيقى وتمثيل شئ عيى فمرجع هذا أن كليهما تعبير عن حقيقة أو عن ماهية باطنية للعالم.

وعندما يتوفر تحقق هذه العلاقة أى عندما ينصح المؤلف فى التعبير بلغة الموسيقى العالمية عن حركات الإرادة التى هى جوهر الحوادث يصبح اللحن الغنائى أو الموسيقى الأوبرالية معبرة ولكن بشرط أن يتم اكتشاف هذا التشابه بين هاتين الحقيقتين بغير تدخل العقل الواعى وباتصال مباشر بجوهر العالم.

ولا ينبغي أن تكون محاكاة واعية وإرادية وتحقق بواسطة الأفكار وإلا فسوف تقصر الموسيقى عن التعبير عن الجوهر الباطنى أو الإرادة ذاتها إنها ستكون بمحاكاة مظهر الإرادة بطريقة غير كاملة وهذا هو ما نراه فى كل موسيقى محاكية.

ويذهب شوبنهاور إلى القول بأننا نفهم لغة الموسيقى التى هى لغة الإرادة بطريقة مباشرة ويشار خيالنا إلى خلق الصور على هذا العالم الروحانى الذى يعايننا، هذا العالم الخفى الجياش بالمشاعر ونحن نميل إلى أن تمثله فى الواقع العيى بأمثلة مشتبهة له.

ومن جهة أخرى فإن الموسيقى المطابقة له ترتفع بمعنى الصورة الخيالية والفكرة المتصورة. والفن الديونيسي يؤثر على الملكة الاستطيقية الأبولونية تأثيراً مزدوجاً، فالموسيقى توحى برؤية رمزية للحقيقة الديونيسية كما أنها تضيء على الصور الخيالية الرمزية أسمى معانيها.

ومن هذه المظاهر المعقولة القابلة للدراسة انتهى إلى القول بأن الموسيقى قادرة على توليد الأسطورة وخاصة الأسطورة التراجيدية أى التي تعبر بالرموز عن الحقائق الديونيسية.

أما عن الشاعر الغنائي^(١٢) فقد ذكرت كيف تحاول الموسيقى أن تعبر عن طبيعته بصور أبولونية.

وإذا تصورنا أن الموسيقى فى أعلى صورها تسعى إلى أعلى أشكال الرمزية فينبغى لنا أن نسلم بأنها تجد التعبير الرمزي مناسباً لحكمتها الديونيسية. ولن نعد هذا التعبير إلا فى التراجيديا.

إن العائب التراجيدى لا يمكن أن يستمد من طبيعة الفن الذى تصوره بحسب مقولة المظهر والجمال فحسب، وإنما يمكننا أن نفهم حقيقة الفرع المستمد من فناء الفردية من روح الموسيقى وحدها.

ذلك لأن الأمثلة المتعلقة بهذا الفناء إنما تكشف لنا عن ظاهرة الفن الديونيسي الذى يعبر عن الإرادة التى تتجاوز مبدأ الفردية، ذلك لأن الحياة تستمر برغم كل أنواع الدمار.

إن الفرع الميتافيزيقى الصادر عن الفن التراجيدى إنما يترجم الحكمة الديونيسية الغريزية اللاشعورية إلى لغة من الصور الخيالية، والبطل الذى هو أعلى مظاهر الإرادة يتفنى وجوده لأنه ليس إلا ظاهرة، أما الحياة العالدة للإرادة فلا تتأثر بالفاقة.

إن الذى تعلنه التراجيديا هو "أننا نؤمن بالحياة العالدة، وتقدم لنا الموسيقى الفكرة المباشرة عن هذه الحياة".

أما الفن التشكيلي فإنما يستهدف غاية أخرى مخالفة كل الاختلاف: إذ ينتصر هنا أبولون على عذاب الفردية ويحقق مجداً باهراً لعلود الظاهرة — وهنا ينتصر الجمال على الألم المباطن للحياة ويتفنى الألم من قسمات الطبيعة.

(12) The lyrist.

أما في الفن الديونيسي وفي رمزية التراجيدية فتخاطبنا الطبيعة نفسها بلغة واضحة صريحة
لتقول لنا :

"كونوا مثلي! إنتى الأم الأولى الخالقة إلى الأبد، وراء السيلان المستمر للظواهر، أفرض
الوجود، وأكتفى بذاتى دائماً وسط الظواهر"^(١٣).

(١٣) F. Nietzsche, "la Naissance de la tragedie." trad. Par Geneviève Bainquis,
Gallimard, Clifton, Clifton, 1959, pp. 17-21.
F. Nietzsche, "The birth of Tragedy from the Spirit of Music, trans. by Fadino.

الفصل الخامس

ليون تولستوى

والثورة الاشتراكية

١٨٢٨ - ١٩١٠

عندما كتب ليون تولستوى مؤلفه ما هو الفن^(١) عام ١٨٩٦ كان القرن التاسع عشر أوشك على الغروب وكانت مذاهب النقد الفنى والأدبى قد خلقت معارك عنيفة وأثمرت شعارات متعددة خاصة لدى رواد الواقعية والطبيعية فى الفن والأدب، وأنفق معهم المفكرون الاشتراكيون على ضرورة إرباط الأدب والفن بتصوير الواقع الاجتماعى خاصة بعد أن تفاقمَت مشكلات المجتمع الصناعى فى أوروبا وفى فرنسا بالذات، ودعا المفكرون والنقاد أن يصور الفن هذه المشكلات وكان لهذه الدعوة من الاقناع والأصالة مما أدى ببعض الشعراء الرومانتيكيين إلى الاستجابة لهذه الدعوة فكتب فكتور هوجو قصة البؤساء استجابة لهذه الدعوة، غير أن جماعة من الأدباء والفنانين رأَت أن تعرج الفن والأدب عن أى موضوعات معينة وانتهت إلى انفصال الفن عن مجال الأخلاق ورفعت شعار الفن للفن، ثم إلى اتجاه هروب من الواقع وألوان من الترف والبحث عن عالم مثالى والتغنى بالجمال الأفلاطونى. وكانت هذه الدعوة تتمشى وحياة الترف للبرجوازية المترفة فى ظل الامبراطورية الثانية فى فرنسا. وكانت هذه النظريات بالذات هى التى شاعت خاصة فى فرنسا وانجلترا وهى التى أثارت عند المفكرين الاشتراكيين والديمقراطيين فى روسيا القيصرية رد فعل تبلور خاصة فى ثورة ليون تولستوى على الفن المنحدر لدى الطبقة الرأسمالية المترفة التى اتخذت من الفن وسيلة لملء فراغها والقضاء على مللها وسأمها بأنواع شتى من التسلية التى لا تليق بالفن الجاد.

وأكد تولستوى ما للفن من تأثير على الحياة يجعله غير مستقل عن مجال الدين والأخلاق، إنه قوة فعالة يمكن أن ترفع الإنسان إلى أعلى الآفاق وتنحط به إلى أجنط المستويات. وكان تولستوى فى سن الثانية والستين حين نشر كتابه هذا عن الفن أى بعد ثلاثين عاماً من نشر كتابه

^(١) Tolstoy : What is Art, Trans. Aylmer Maude. 1905.

الحرب والسلام وبعد تسعة عشر عاما من نشر روايته "أنا كرتينا"، وعلى الرغم من أنه كتاب دار معظمه حول تعريف الفن وقضاياها المختلفة ولم ترد فيه كلمة الثورة إلا أنه يعد مع ذلك سحلاً تاريخياً حمل يذور ذلك الصراع العنيف الذى تبلور فى نهاية القرن التاسع عشر بين الطبقة العاملة والطبقة الارستقراطية فى روسيا القيصرية. وهو يعد من أهم المحاولات التى شاهدها علم الجمال الاجتماعى فى تأميم الثقافة، ومؤشراً لما حدث بعد ذلك من ثورات اندلعت على أرض بلاده وتحققت بفضلها الاشتراكية الماركسية فى ثورتى ١٩٠٥ ، ١٩١٧ ومن أجل الذين قاموا بهذه الثورات كتب تولستوى كتابه ما هو الفن. وقد راع تولستوى تلك الهوية العميقة التى تفصل بين الفن الأوروبى فن الطبقة المترفة فى روسيا وبين ذوق الجماهير الشعبية التى لا تفهمه ولا تستوعبه ورأى أن الفن الأوروبى قد وصل إلى نقطة عرج فيها عن أداء مهمته الأصلية فى المجتمع مهمة نشر القيم الإنسانية والارتقاء بالحياة الاجتماعية للشعوب. وكان لهذا الجانب النقدى من فلسفة الفن عند تولستوى أثره الكبير خاصة عند رواد الواقعية الاشتراكية فيما بعد.

أما عن تعريفه للفن فهو تعريف بنأى عن الأخذ بالتصورات التى تدور حول فكرة الجمال الغامضة أو التعريفات اللاذية التى تعرف الفن بأنه ما يشبع فى الانسان لذات معينة، وإنما يعرف تولستوى الفن بأنه نشاط إنفعالى أو هو بمعنى أدق لغة وتوصيل للانفعالات، وقد سبقه فى هذا التفسير للفن المفكر الفرنسى أوجين فيرون Veron الذى ذهب فى كتابه الاستطيقا^(٢) L'Esthetiaue إلى القول بأن بعض الفنون لا يمكن تعريفها بأنها تعبير عن الانفعالات لأنها فنون زخرفية decoratives غايتها فى المقام الأول خلق الجمال وهى الفنون التشكيلية على العموم، غير أن هناك قسم آخر من الفنون هى الفنون التعبيرية expressives وتلك غايتها التعبير عن الانفعالات وعليها عندما نقيم الفن التعبيرى ألا نقيمه بمعايير الجمال واللذة بل بمعايير التعبير والمعنى إذ تغلب على هذه الفنون الذاتية لا الموضوعية وفى حين سادت الفنون الزخرفية العالم القديم صارت لهذه الفنون التعبيرية السيادة فى العصر الحديث.

وقد عادت هذه النظرية للظهور مع بعض الاختلاف عام ١٨٩٦ عند ليون تولستوى فى كتابه ما هو الفن، ففى حين أكد فيرون ان الفن تعبير عن الانفعالات أضاف تولستوى، أن الفن ليس مجرد تعبير، وإنما هو توصيل للانفعالات، أو هو بمعنى آخر لغة من الانفعالات، وتعريف تولستوى

(٢) Eugène Véron: L'Esthétique. 1878.

نلن بأنه نوع من اللغة هو تعريف أعخذ به أكثر مذاهب علم الجمال الحديث، فها هي سوزان لانجر فى العصر الحاضر تعرف الفن بأنه لغة الشعور السابقة فى الإنسان على لغة المنطق، ومنذ تقدم البحث فى الرموز ودلالاتها فيما يعرف باسم السماتيك تأكد ووضع تعريف الفن بأنه نوع من اللغة الرمزية.

فإذا حاولنا البحث فيما قدمه تولستوى من إجابة على السؤال ما هو الفن؟ فإننا نجدها باختصار فى قوله إن الفن هو توصيل للاتصالات ووظيفته بالتالى تشبه وظيفة اللغة، ولكن فى حين تقدم اللغة الإنكار يقدم الفن الانفعالات والعواطف بين أفراد المجتمع بواسطة الكلمات أو الألوان، ولا يقتصر الاتصال الذى يقوم به الفن بين أفراد المجتمع بعضهم وبعض، بل يقوم بمهمة التواصل بين الأجيال المختلفة بل تتصل الحضارات ماضيها بحاضرها وحاضرها بمستقبلها بقول:

"إن الناس سوف تفهم معنى الفن إذا كفوا عن تصور أن غاية هذا النشاط هو الجمال أو اللذة، ففى مظهره الذاتى يكون الجمال هو فى الشعور بلذة معينة، وفى مظهره الموضوعى هو الكمال الذى نحصل عند إدراكه بلذة معينة فتعريفات الفن التى تستند على فكرة الجمال تنتهى إلى أنه أنواع من اللذة، إن وظيفة الفن هى أن تبعث فى الغير شعوراً سبق لنا أن عايناه بواسطة الحركات أو الألوان أو الأصوات أو الصور اللغوية إنه وسيلة اتحاد بين الناس لا غنى عنها لتقدم الأفراد والمجمعات.

وقد استمد تولستوى معايير فى النقد الفنى بالاعتماد على هذه المهمة التى حددها للعمل الفنى فرأى أن انتشار العمل الفنى هو مقياس لأصالته وجودته، أما إقتصاره على فئة ضيقة أو طبقة محددة فإنما هو دليل على زيفه وعدم أصالته يقول مفسراً معياره هذا فى النقد الفنى:

"عندما نقول إن عملاً فنياً ما جيد ولكنه غير مفهوم لأغلبية الناس فإنما يشبه قولنا إن نوعاً ما من الطعام شهى جداً ولكن أكثر الناس لا يمكنها أن تذوقه ... إن العمل الفنى الأصيل لا يحتاج لتربية عقلية على نحو ما ينبغي أن يتعلم الإنسان الهندسة قبل أن يتعلم حساب المثلثات، وإنما يمكن للفلاح البسيط أن يفهم العمل الفنى الجيد وقد لا يفهمه المثقف المنحرف عن الدين ... فضلاً عن ذلك لا يمكن أن يكون العمل الفنى موضع تفسير، لأنه لو كان من الممكن تفسيره

باللغة العادية لعبر عنه الفنان باللغة والكلمات والعمل الفني
الأصيل يلغى الفواصل بين الفنان والمتذوق في التقارب والاتصال
تكون قوة الفن"

كذلك ينتهى تولستوى إلى ضرورة الثقة الكاملة في ذوق العامة البسطاء من الناس وهو لا
يقف عند حد استبعاد الفن المنحدر الذى يدور حول موضوعات الجنس والحب لإزالة ملل الطبقة
المترفة بل يذهب إلى القول بإقصاء روائع الفن فى الحضارة الأوروبية منذ النهضة حتى ايامه،
فاستبعد موسيقى الأوبرا المعاصرة له وحمل على موسيقى فاجنر بوجه خاص لاغراقه فى التعقيد
الدرامى ومحاولته إحياء الدراما الاغريقية البعيدة عن فهم الجماهير الشعبية، بل ذهب تولستوى فى
تشدده الأخلاقى إلى حد رفض السمفونية التاسعة لبيتهوفن رغم ما انطوت عليه من مضمون إنسانى
عظيم بدا بوضوح فى نشيدها العثماني الذى يتغنى بحمبة البشر كذلك يستبعد الكوميديا الإلهية
ومعظم شعر شكسبير وجوته ويبدو من كل هذا أن تولستوى قد تورط إلى أبعد حد وإلى نهاية
الشوط فى تمسكه بمعيار فى النقد لا يحاول الارتفاع بذوق الجمهور إلى فهم أروع آثار الحضارة
الغربية ولعل دافعه إلى ذلك هو محاولته تطبيق فلسفته الاجتماعية فى العدالة أو المساواة على مجال
الفن، وهذا ما لم يذهب إليه حتى الماركسيون فى عصره الذين أكدوا ضرورة ارتباط الفن بالقيم التى
تشيد بالعمل الانسانى والعدالة الاجتماعية، إلا أنهم بحثوا فى تاريخ الفن عن مقدمات تدعم نظرتهم
فى الواقعية الاشتراكية وطالبوا بتربية ذوق الجمهور.

والملاحظ أن المعيار الذى أخذ به تولستوى فى النقد الفنى إنما هو معيار كمى يقدر قيمة
العمل الفنى بعدد العروض التى تتأثر به وبناء عليه يتقلب كثير من القيم الفنية الأصيلة حين تستبدل
الأصالة بالسهولة، ذلك لأن أكثر الناس سوف تفضل بلا شك الأسهل لا الأجدود وبناء عليه سوف
تتخذ بعض الأغاني الشعبية الشائعة فى ريف بلد ما قيمة أكبر من أوبرا موزارت أو مسرحيات
شكسبير ما دامت سوف تجذب جمهوراً أكبر من سكان هذا الريف.

وقد ترتب على معيار السهولة التى تورط فيه تولستوى نتيجة أخرى ظهرت فى تعامله
الشديد على نقاد الفن، إذ اتهمهم بأنهم طبقة تشبع فساد الذوق، وأنهم بادعائهم الاختصاص قد
أساءوا إلى الفن والذوق لسلبهم عملاً كان ينبغي أن يترك للمجتمع بأسره بحيث توكل مهمة تقييم
الأعمال الفنية لذوق الجمهور فإما ان ينجح العمل أو يفشل، وكأنه يريد أن يعود فى الحكم على
الأعمال الفنية لذوق الجمهور فإما ان ينجح العمل أو يفشل، وكأنه يريد ان يعود فى الحكم على

الأعمال الفنية إلى ما كانت الديمقراطية اليونانية تقوم به من حكم على الأعمال الفنية أيام سقراط وأفلاطون ولعل أهم الأسباب التي دفعت تولستوى إلى التورط فى هذه الآراء عن النقد الفنى ترجع إلى رأيه فى علاقة الفن بالدين، فقد عد الفن وسيلة لتحقيق القيم الدينية التى تمثلت عنده فى تعاليم المسيح وفى المحبة بين البشر والتسامح المميز للمسيحية المبسطة يقول:

" إذا قربت المشاعر التى يوصلها الفن إلى الناس المثل التى تدعو لها أديانهم كانت هذه المشاعر جيدة أما إذا عارضت هذه المثل فهى سيئة ... ومنذ ذلك الوقت الذى فقدت فيه الطبقات العليا ثقافتها بالدين والمسيحية صار الجمال واللذة المستمدة منه هى المعيار الوحيد الذين يقيمون به الفن ...

وإن المشاعر التى يتلقاها الرجل العامل فى عصرنا من مثل هذا الفن ليست إلا مشاعر الحقن والاحتقار أما إذا دعا الفن للسمو الروحانى فإنه يصبح فى متناول الجميع، فإن لم يكن فى متناول الجميع فواحد من هذين الأمرين:

إما أن الفن لم يعد حيويًا أو أن ما نسميه فنا ليس هو الفن".

وقد كان المثل الأعلى الذى يرضى هذا الحس الدينى فى نظره هو فن العصور الوسطى الذى كان يصور كافة المشاعر الدينية لا لطبقة واحدة بل للإنسانية جمعاء. وقد بدأت أسباب لفساد الفن فى نظره ابتداء من عصر النهضة حيث بدأت تنقطع أوصال الفن الحديث بالينوع الذى كان يحده بالإلهام فى العصور الوسطى يقول "ضللت منابع الفن حين اقتصر الفنان منذ بوكاتشيو إلى مارسيل برنغو على التعبير عن الحب والحس ثم انتهى به الأمر إلى التعبير عن الملل عند برون وهابنى ثم فشا الغموض بالإضافة إلى الفساد عند الشعراء الانحلاليين والرمزيين.

Décadants - Symbolistes

وعلى أساس هذا المضمون الدينى أراد تولستوى أن يقيم الفن، وعلى أساس هذا المضمون أيضاً أقام تولستوى معياره الشكلى الذى قيم به الفن على أساس درجة سريانه فى الجمهور وقد عرض تولستوى نماذج من تاريخ الفن المستمدة من الوعى الدينى للمجتمعات المختلفة كتب لها دائماً الانتشار ومن أمثلتها ملاحم هومروس والتراجيديات اليونانية التى استلهمت الأساطير الدينية وشعراء اليهود الذين استلهموا قصص العهد القديم، وفن العصور الوسطى الذى استلهم قصص الكتاب المقدس، يقول إن قصة يوسف الصديق والمسيح يصلب من أجل البشر، وسيكامونى ينبذ

الثراء، هي من قبيل الوحى الذى يهز مشاعر البشر اينما كانوا ويدعم مشاعر المحبة والأخوة العالمى، ورغم ما تورط فيه تولستوى من آراء بدت سذاجتها فى مجال النقد الفنى إلا أن فكرته عن قيمة الفن عموماً تنطوى على إيجابية، وذلك حين رفض أن يكون الفن مجرد تأمل أو رؤية تشيع اللذة فى الإنسان، وإنما هو أداة لتحقيق القيم الديمقراطية بين أفراد المجتمع وكانت دعوته فى ديمقراطية الفن على نقيض من دعوة معاصره الألماني فريدريك نيتشه الذى دعا إلى قيم مناقضة تماماً للقيم التى دعا إليها تولستوى القضاء على هذه الهوة التى تباعد بين ثقافة الصفوة والقاعدة الجماهيرية حارب نيتشه فقد دعا نيتشه إلى فن الصفوة المحبذ لقيم الإنسان الأعلى أو "السوبرمان" وعلى حين حاول تولستوى بكل قواه على بقاء هذه الهوة. لقد كانت دعوة تولستوى نحو ديمقراطية الفن هي الجانب الإيجابى من نظريته، وهذا الجانب الإيجابى هو الذى كتب له أن يعيش بعد الثورة الاشتراكية فى روسيا عند المفكرين والفنانين الديمقراطيين الاشتراكيين أمثال إسكندر بلوك ومايا كوفسكى ويليكانوف. فلو استعرضنا آثار هذه النظرية عند جميع هؤلاء فسوف نجد بلوك الشاعر السوفيتى الذى تبنى أسلوب الرمزية يفسر أزمة الثقافة الرأسمالية على أنها تعنى نهاية عصر وبداية عصر جديد يستلهم الفن فيه مشاعر الشعب وأساطيره. فكما استلهمت حضارة العصور الوسطى المسيحية روح شعوب البرابرة جاء الوقت الذى تستلهم فيها الحضارة الاشتراكية مشاعر الجماهير، ذلك لأن الفنان الحق هو من تتحد روحه بروح شعبه وتصل إلى جذور أمته ويستمد جذور الخلق من فنه ورغم ماتبناه شعراء الثورة السوفيتية أمثال بلوك ومايا كوفسكى من أسلوب رمزى أو مستقبلى إلا أنهم ضمناً أشعارهما مضموناً ثورياً لكن بأسلوب مختلف عن أسلوب بوشكين أو تولستوى.

أما عن أهم مفكرى الديمقراطية الاشتراكية الذين ساروا فى طريق تولستوى من ضرورة تبنى الفنانين والشعراء لقضايا شعوبهم فيمكن أن نذكر يليكانوف الذى حارب شعار الفن للفن كما حاربها تولستوى غير أنه رأى فى تولستوى أرسقراطياً متشالماً غابت آماله فى عصر الصناعة فحن إلى البساطة الأولى. قال يليكانوف^(٣٧) فى الرد على تولستوى "لقد ظل الكونت تولستوى حتى نهاية حياته سيداً كبيراً ولما عرف أن استغلال الشعب هو سبب ثرائه تنازل عن هذا الثراء ولكنه لم يدرك أنه لا ينبغي أن نقف عند حد عدم الاستغلال بل ينبغي أن نساعد الشعب المستغل على أن يكون علاقات اجتماعية تلقى التفرقة الطبقية وإمكانية استغلاله. أما عن موقفه الأخلاقى فهو موقف سلبى فهو لم يؤمن أبداً بالاشتراكية الماركسية مما باعد بينه وبين مفكرى المادية الاشتراكية.

(٣٧) انظر يليكانوف الفن والحياة الاجتماعية.

ومما وجهه بليكانوف إلى نظرية تولستوى فى الفن قوله:

"لقد اراد الكونت تولستوى أن يعرف الفن بأنه نقل للمشاعر فى حين أن اللغة تنقل الأفكار. وليس هذا رأى صحيحاً فإن الكلمات كما تنقل لنا الأفكار يمكن لها أيضاً أن تنقل المشاعر والانفعالات، والبرهان على ذلك أن الشعر المعبر عن الانفعالات والمشاعر ليس إلا لغة وكذلك الحال بالنسبة للفن، فالفن بدوره لا يقتصر على نقل المشاعر بل يمكن لنا عن طريقه أن ننقل إلى الغير أفكارنا لا بطريقة مجردة بل بتصويرها بواسطة الصور العيالية Images إنه يقول إن فى كل زمن وكل مجتمع من المجتمعات وجد دائماً حس دينى سائد بين أفراد المجتمع وأن هذا الحس الدينى هو الذى يحدد قيمة الانفعالات التى ينقلها لنا الفن ولكن أليس الفن بظاهرة اجتماعية وأنه بوصفه كذلك يمكن تحليله من وجهة نظر المادية التاريخية وهو تفسير يختلف كل الاختلاف عن التعبير المثالى للتاريخ، إن التفسير المثالى لسير التاريخ ولنظام المجتمع يفسر الواقع ابتداء من فكرة عقلية سابقة، فقد قال سان سيمون وهو من مفكرى الاشتراكية العيالية إن النظام الديمقراطى عند اليونان كان تطبيقاً لتصوراتهم الدينية استمدوه من حياة الآلهة الأولمبية أما المادية فتقول على العكس من ذلك إن جمهور الأولمب كما تصوره الاغريق القدماء إنما هو صورة تمكس نظامهم الاجتماعى الديمقراطى^(١٢)".

ورغم هذا النقد الذى وجهه بليكانوف إلى تولستوى نجد لينين يعيد تقييم فكر تولستوى وفنه وبعده وجوركى وششدرين أشد الفنانين تعبيراً عن روح الشعب الروسى وكتب خمس مقالات عن تولستوى بعد وفاته.

وصف لينين تولستوى فى هذه المقالات بأنه مرآة للثورة الروسية الأولى إذ عكس بفنه وفكره كل خصائص وسمات ثورة عام ١٩٠٥ فى إيجابياتها وسلبياتها. كانت ثورة بورجوازية قام بها الفلاحون وكان أول ما هدفت إليه هو محاربة الدولة ونظامها القيصرى والكنيسة وانعزالها وهذا هو ما دعا إليه تولستوى وأن تناقضات فكر تولستوى فى ثورته على المجتمع الطبقي وفى دعوته إلى العودة إلى البساطة الأولى وعدم مقاومة الشر، إنما تعكس لنا تناقضات الواقع الاجتماعى الذى أحاط بهذه الثورة الروسية الأولى. والحق ان لينين قد وصف تولستوى وأشاد بمقدرة الفائقة فى تصوير المجتمع الروسى فى عصره ووصفه بأنه إنما كان يفعل ذلك من وجهة نظر فلاح ساذج يعيش فى ظل النظام الرئاسى، وفى رأى لينين أن ما عبر عنه تولستوى إنما هو انعكاس لمشاعر ملايين الروس الذين كانوا قد بلغوا حد الكراهية لسادتهم، ولكنهم لم يكونوا قد بلغوا بعد حد النضال الواعى الثابت العنيف ضدهم، يصفه لينين بأنه فلاح صميم حتى النعاج.

(١٢) المرجع السابق.

يقول: حتى اللحظة التي أقبل فيها هذا الرجل النبيل لم يكن فى أدبنا فلاح حقيقى^(٦).

ويلخص الفيلسوف المعجرى المعاصر جورج لوكاتش اختلاف التقييم الذى دار حول فلسفة تولستوى الجمالية فيقول فى دراسته فى الواقعية الأوروبية^(٧) أن الأيديولوجيات الرجعية تدعى أن ذلك الواقعى الروسى العظيم يتخفى إليها وهى تبذل المحاولات لتصوره فى صورة المتأمل الصوفى المتعلق بأطراف الماضى، وهذا تزييف لصورة تولستوى يعدم هدفاً ثانياً من أهداف الأيديولوجيات الرجعية هو إعطاء انطباع زائف عن الاتجاهات السائدة فى حياة الشعب الروسى ونتيجة لذلك كله عرجت أسطورة التصوف الروسى إلى حد أن قسماً هاماً من المثقفين رأى تناقضاً بين روسيا الجديدة الحرة التى انتصرت فى معركة التحرير عام ١٩١٧ وبين الأدب الروسى القديم، ولكن الزمن دحض كل هذه الدعاوى. ويطبق لوكاتش فى دراسته لتولستوى منهجاً يحرص فيه على بيان الأسس الاجتماعية التى قام عليها وجود تولستوى والقوى الاجتماعية التى تطورت تحت تأثيرها شخصيته ويتساءل: ماذا تقدم أعمال تولستوى؟ ويرى أنه كما ألقى جوركى بمرساته بين العمال الصناعيين، ضرب تولستوى جذوره وسط جماهير الفلاحين الروس وكلاهما كان مرتبطاً حتى أعماق روحه بالحركات الباحثة عن تحرر الشعب والكفاح من أجلها.

أما عن آراء تولستوى الجمالية فقد تسامت فى رأى لوكاتش إلى أرفع المستويات بما أظهرته من التكامل الإنسانى ضد التشويهات المصاحبة بالضرورة للمدنية الرأسمالية، يقول لوكاتش^(٨) "لقد وجه تولستوى صراعه الفكرى أساساً ضد تجريد الحياة من إنسانيتها، ومضى بوجه الفن وجهة شعبية وجعل هذا التوجيه خطأ أساسياً لمذهبه الجمالى توجيه الفن صوب المشكلات الكبرى للحياة التى يمكن أن تفهم من جميع الناس بسبب عمقها وشمولها توجيه الفن إلى الموضوع القديم فى الشكل الذى جعل هوميروس والانجيل يفهمان على جميع الناس، ويتنبأ تولستوى فى أحلامه الطوبائية عن مستقبل هلا كائنات طفيلة، بفن يكون قادراً فى المستقبل على أن يكون مفهوماً من أى عامل ويمكن بسبب ذلك أن يتفوق فى الأسس الشكلية على ما يصنعه المحدثون من مهارات فنية معقدة وتمحيصات غير مقبولة بالنظر إلى الفن من هذه الزاوية يلاحظ تولستوى أنه

^(٦) لينين، رسائل عن الفن ..

^(٧) أنظر دراسات فى الواقعية الأوروبية، تأليف جورج لوكاتش، ترجمة أمير اسكندر، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢ مقدمة المترجم.

^(٨) المرجع السابق ص ١٩٢ و ١٩٣.

مجرد خلط فوضوى لا يوجد فيه مقياس لما هو صواب وما هو خطأ، وكثير ما تظهر بعض الأعمال الفنية الكاذبة بسبب تفوقها التكنيكي أعلى وأسمى فناً من الأعمال الأكثر أصالة وما من رجل من رجال الأدب أو الجمال يمكنه أن يجد معياراً لذلك، ولكن الفلاح بما له من ذوق لم يفسد يستطيع أن يعيز العمل الصورى الكاذب من العمل الأصيل.

يقول: "إن فلاح تولستوى الذى يملك قدرة الحكم الصحيح على أمور الفن كحلقة تاريخية فى السلسلة التى تمتد من عادم مولير إلى طاهى لينين الذى كان مدعوا لأن يكون قادراً على تسيير دفة الحكومة.

يقول: لقد رفع تولستوى صوته بالاحتجاج فى زمان كان فيه التدهور أشد وطأة وإذلال الإنسان أشد عمقاً بأكثر مما فعل الكتاب الانسانيون والكلاسيكيون، ولهذا السبب كان صوته أشد قنوطاً وأكثر بدائية وارغاماً، واقل رقة وتنغيماً من أصواتهم، ولكنه كان فى الوقت نفسه أوثق ارتباطاً بالاحتجاج الحقيقى الواقعى للفلاحين ضد لا إنسانية الحياة التى كانوا محبسين على أن يعيشوها، لقد كان مذهب تولستوى الجمالى مثلما كان فنه بشيراً بالتمرد الأعظم للفلاحين فى ثورات ١٩٠٥ - ١٩١٧.

أقتذ تولستوى التقاليد الخاصة بالواقعيين العظماء وواصلها وطورها إلى أبعد مدى فى شكل مجسد ومحورى فى عصر تدهورت فيه الواقعية إلى نزعة طبيعية أو شكلية .. لقد انقذ الفكرة القائلة بأن الفن العظيم يضرب بحذوره فى نفوس الجماهير بطريقة لا يمكن انتزاعه منها، وأنه لابد أن يموت إذا ما اقتلع من تربته وأن سمو الشكل الفنى يرتبط بشعبية الشكل والمضمون ارتباطاً لا يمكن أن ينقسم، هنا تكمن الجدارة المخالدة لمذهبه الجمالى^(٨).

وعلى أساس هذه المبادئ الماركسية اللينينية قام مذهب الواقعية الاشتراكية التى أكدت ضرورة توجيه الثقافة والفن لخدمة الشعوب التى حرمت منها حقها طويلة من الزمان وبينت الارتباط بين الفن والطبقة الحاكمة على مدى التاريخ، ففى مجتمع تسيطر عليه الرأسمالية لا يمكن للفنان الاشتراكى أن يجد حريته أو يعبر عن قضايا شعبه، وقد تجاوزت الواقعية الاشتراكية الواقعية النقدية التى كانت تقتصر على النقل الفوتوغرافى للواقع تخطيطها بتفسير الواقع فى تغييره وحركته بحيث أصبح الفن والأدب أداة تغيير نحو تحقيق المجتمع الاشتراكى هذا عن أثر كتاب تولستوى فى حياة الفكر على أرض بلاده، ولكن ماذا يقال عن آرائه؟ وهل تنطبق على الفن الحديث؟

(٨) المرجع نفسه ص ١٩٥ و ١٩٦.

وإذا كان الفن الحديث قد عكس لنا الكثير من ملامح حياة الشعوب وأثر التكنولوجيا على الفنون المختلفة فظهرت الموسيقى الالكترونية والأسلوب التلفزيوني فى القصة والتصوير الضوئى أو فن التصوير البصرى Op-art فهل أمكن للفن الغربى أن يصل إلى تحيى حلم تولستوى بأن يكون مفهومًا لدى الجميع؟

لقد أثار نفس هذه القضية فى ثلاثينيات هذا القرن الفيلسوف الإسبانى "جوزى أورتيجا إي جاسيت" فى بحث سماه "تجرد الفن من العنصر الإنسانى"^(١).

إذا لاحظنا أورتيجا جاسيت أن الفن المعاصر فى القرن العشرين إن قورن بفن القرن التاسع عشر فسوف يجد فنا أبعد ما يكون عن الشعبية Unpopular بل هو فن غير قابل للفهم إلا بالنسبة لقلّة من المتذوقين فى حين أن الكثرة لم تعد أن تفهمه، إن أعمال زولا و "شاتوبريان" وموسيقى بيتهوفن وفاجنر التى عدّها تولستوى غير مفهومة فى عصره تعدّ شديدة الوضوح إن قورنت بموسيقى القرن العشرين الذى اتجه إلى التخلص من واقعية القرن التاسع عشر وعمد إلى التجريد الذى لم تعد الأكثرية تفهمه - وتفسير ذلك فى رأى جاسيت يتلخص فى طبيعة التذوق الفنى فقد كان فنان القرن التاسع عشر وما قبله يقدم لنا اعترافاً يعرفنا بحقيقته وطبيعته كإنسان بحيث نجد دائماً مقابلاً لما يصوره لنا أو يعبر عنه فى تجربته العادية وكان المصور يقدم شيئاً يمكن التعرف عليه وكانت اللذة الجمالية المستمدة من الفن ترجع إلى محاولة الإنسان التعرف على حقائق مستمدة من الحياة حوله من خلال العمل الفنى كان المهم أن نتعرف على شعبية شارل الخامس فى خلال لوحة "تيسيان Titian" أو على مكان معين يصوره الفنان أو على مشاعر وعواطف يصورها الشاعر وليست كذلك طبيعة التذوق الفنى للعمل المعاصر، فالعمل الفنى ليس أداة لتقديم الواقع وإنما هو حقيقة مستقلة علينا أن نباعد بينه وبين الحياة الواقعية لنفهم الفكرة الخاصة بالفنان إنه أسلوب وفكرة جديدة إنه ليس صورة للواقع وإنما هو بدوره واقع آخر يضاف إلى واقع الحياة ومن هنا فقد تميز الفن بأنه قد تجرد عن العنصر الإنسانى De humanization - وتذوقه يحتاج إلى مسافة معينة حتى نستطيع أن نقيم العمل الفنى، لقد أصبح سحرية من الواقع irony وتحريفاً له.

(١) José Ortega y Gasset, The Dehumanization of Art.

Princeton University Press 1968.

ولعل هذا الاتجاه الذى سار عليه الفن الحديث يفسر لنا كيف أن الفن قد أصبح نوعاً من التخصص لا يخاطب إلا ذوى الاحساس المدرب انه لغة تخاطب من تعلمها وفهمها وبناء على هذا التفسير يمكن أن نقول ليس الفن وان استمد جذوره من الحياة هو الحياة وإنما هو إضافة إلى الحياة.

الباب الثالث

الاتجاهات المعاصرة

الفصل الأول

مقدمة عامة

الإطار الفنى لفلسفة الجمال المعاصرة :

ـ رأى أورتيجا إى جاسيت :

يصعب على الباحث فى فلسفة الجمال فى القرن العشرين أن يكتفى بمنظور واحد ذلك لأن لكل فنان ومفكر رؤيته الخاصة المستمدة من الامكانيات الهائلة التى أصبحت أمام التعبير الفنى، خاصة بعد أن تحققت الانجازات العلمية والصناعية التى جاء بها عصر غزو الفضاء وبعد الإطلاع على الفنون البدائية وعلى فنون الشرق القديم والشرق الأقصى، الأمر الذى ترتب عليه تحرر الفن من التراث الكلاسيكى اليونانى الرومانى الذى ظل مقيداً به لقرون طويلة.

من جهة أخرى زادت حرية اختيار الفنان لنقطة بدله بعد أن بدأ يشك فى قيمة الحضارة الغربية المعاصرة له وبمفاهيمها المتوارثة حين أخذ يعانى فشلها فى تحقيق السعادة والسلام المنشود من العلم والتكنولوجيا والنظم السياسية والاجتماعية السائدة، وقد صاحب ذلك أن تحرر الفكر المعاصر من قيود المنطق العقلى القديم بل تجاوز النزعة العلمية التحريمية التى كانت قد سيطرت على عقلية القرن التاسع عشر وزادت الدعوة إلى منطق يقبل التطور والحركة والتناقض، بل يتسع لعبرة الحياة الاجتماعية والنفسية التى تشمل التعبير عن جوانب الانسان اللاشعورية وقدراته فى الخلق والخيال. وأصبحت غاية النزعات الفنية الجديدة فى الانطباعية والتعبيرية والسورالية والرمزية هى التأثير السيكولوجى فى المشاهد بالألوان والأشكال والأصوات والكلمات وعدم التقيد بمحاكاة موضوعات محددة معينة منتقاة من العالم الخارجى، الأمر الذى جعل الفن الحديث يستعصى على الرؤية العادية ويكتسب فى رأى فيلسوف معاصر هو الفيلسوف الإسباني "أورتيجا جاسيت" ^(١) صفة اللا شعبية Unpopular - وهو يفسر هذه اللاشعبية بأنه قد أصبح فنا لا يفهم من عامة الجماهير

^(١) أورتيجا إى جاسيت ١٨٨٢ - ١٩٥٥ José Ortega Gasset من اشهر فلاسفة إسبانيا المعاصرين أخذ بفلسفة الحياة حين أكد أولويتها على الفكر ومال إلى اتخاذ اتجاه وجودى حين استبعد التصورات العقلية المسبقة. من أهم مؤلفاته فى علم الجمال.

قد تخلص من عنصر الواقع الإنسانى dehumanization - فحتى هذا القرن الحالى، كانت للذة الجمالية المستمدة من تذوق الفن تستمد من محاولة الانسان التعرف على واقعه الخارجى، فهو يميل إلى أن يتبين من خلال العمل الفنى موضوعات مشاهدة له بالرؤية العادية مصدرها المكان والزمان المحدودان برؤيته الخاصة، فمن كان يشاهد مثلاً لوحة تيسيان Titian التى صور فيها شارل الخامس وهو يحتضن صهوة جواده، كان يقوم بمقارنة بين العمل الفنى وبين موضوع مستمد من العالم الخارجى، وكان الفنان يقوم بعملية اشبه بالاعتراف الذى يفصح فيه عن عواطفه وتحاربه، ولكن يقول أورتيجا ليس الفن مناسبة لكى نحتج مشاعرنا أو ننقل خبرتنا، إنه يخلق عالماً آخر له وسائله وعصائصه ومضمونه الخاص به.

ولعل هذا التجريد من الواقع الانسانى هو الذى ارتفع بفن الموسيقى مع "ديبوسى" Debussy - إلى مصاف التجديد إذا خلص الموسيقى من تمثيل العواطف الخاصة بنا وهذا ايضاً هو ما قد حققه مالارميه بالنسبة للشعر.

معنى هذا كله أن الفن الحديث ينظر إلى العمل الفنى على أنه حقيقة أخرى مخالفة كل الاختلاف لحقائق الحياة الانسانية العادية والفنان حين يدع العمل الفنى فإنما يضيف إلى الواقع شيئاً جديداً ولا يأخذ منه، ومن هنا كانت كلمة "مؤلف author فى أصلها اللاتينى auctor تعيد لقباً أطلقته روما على كل غاز أمكنه أن يضيف إلى الدولة أراضى جديدة^(٢).

ويتضح هذا فى التعبيرية والتكعيبية اللتان سادتا التصوير الحديث، ففى هذه الاتجاهات يحاول الفنان أن ينقل لنا الواقع ولكن من خلال فكرته هو الخاصة به - لقد مال الفن الحديث كما يقول أورتيجا إلى أن يكون لعبة ساحرة من الواقع irony - إنه أشبه ما يكون بالمرآيا المقوسة تضلل عن الحقيقة ولا تعكسها كما هى فى الرؤية العادية. وبشبه أورتيجا^(٣) تاريخ الفن بأنه يشبه فى تطوره توالى الصور السينمائية على شريط واحد وحين ينتقل نظر الانسان من صورة إلى أخرى يظن أن الصور تتحرك.

ويفسر تطور فن التصوير الغربى من جيوتو حتى القرن العشرين بأنه قد تم بالانتقال من تركيز النظر إلى الموضوع إلى تركيز النظر الذات الإنسانية فقد عنى المصورون الأوائل فى هولندا

(٢) Ortega, Ibid. p.21.

(٣) cf. Ortega, Ibid, on point of View in the Arts pp. 107-140.

وإيطاليا بتصوير الأحجام التى للأشياء الخارجية، وأدخل أهل فينسيا فى اعتبارهم المكان والمسافات، فبدأت لوحات جيورجوني وتيسان تصور الفراغ وترتب على ذلك أن مالت الأشياء إلى أن تفقد حدودها لتسبح فى الفراغ كالمحباب، وكان فيلاسكيز، من أهم من حقق هذا التجريد.

وقد كان كل هذا بمثابة صدى لتطور الفلسفة وانتقالها من التركيز على وصف الجواهر والموجود فى الخارج إلى البحث فى الامتداد المكانى وتفسير الأشياء ابتداء من هذه الفكرة المجردة على يد ديكارت - ولكن المثالية الحديثة التى سادت تاريخ الفلسفة بعد ذلك قد انتهت إلى رد الأشياء الخارجية كلها إلى مجموعة الإحساسات التى تصل الإنسان من الخارج، فظهرت المثالية التجريبية فى إنجلترا ثم الوضعية وسادت معها النزعة الانطباعية فتحول التصوير مع قدوم هذه النزعة إلى تسجيل الإحساسات الذاتية بحيث لم يعد الموضوع الخارجى هو القائم فى المحل الأول بل أصبح المهم هو أثره على الذات الإنسانية. وتطور التصوير بعد ذلك فظهرت التكعيبية Cubism. وقد يظن البعض لأول وهلة أن التصوير قد ارتد إلى تقديم الأحجام، ولكن الحقيقة فى الفن الحديث غير ذلك لأن الذاتية ما زالت تسود على الموضوعية. والمصور الذى يقدم الأحجام فى لوحته لا يعنيه أن يحاكيها كما هى فى الخارج وإنما يقوم غالباً بالتنقيب عن الأفكار الخاصة به ثم يجسدها فى صورة أحجام، إن الأفكار الخاصة بالفنان قد حلت محل الإحساسات الخاصة به وأصبحت توحى له بأشياء ممكنة لا حصر لها وحرية فى التعبير لا نهاية لها. ومن هنا يمكن أن نقول إنه ليس هناك أدنى علاقة بين الكتلة عند ديوتو مثلاً والكتلة عند سيزان، ذلك لأن جيوتو إنما كان يبنى تقديم الأحجام الحقيقية للأشياء الواقعية، أما عند سيزان لا يصور أشياء فى الخارج بقدر ما يصور الأفكار - وأكدت النزعة التعبيرية أن الأفكار تخلق الأشياء وليس العكس، وكذلك يظهر من تحليل حاسبت للفكر المعاصر أن الواقعة المعاصرة مخالفة كل الاختلاف للواقعية الساذجة وأنه قد أصبح مقابل الوعى الإنسانى عالماً ممكناً هو الظاهر من عالمنا المعاصر وتم التلازم بالضرورة بين الفكر الفلسفى والابداع الفنى.

وننتهى مما سبق إلى أنه إذا كان كل عصر من عصور الفن قد قدم لنا صورة محددة للعالم وللإنسان إلا أنه من العيب أن نجد فى الفن الحديث مثل هذا التجديد، وليس المسئول عن ذلك تعدد الصور أو اقترابنا من إنسان هذا العصر بقدر ما يكون المسئول عن ذلك هو فلسفة هذا العصر. هذه الفلسفة التى لم تعد تجد للإنسان طبيعة محددة أو ماهية ثابتة كما كان الحال فى الفلسفة التقليدية. ذلك أن الإنسان على العكس من كل شئ آخر يتعالى على كل صورة وعلى كل تعريف.

ولعل فن الرواية Novel يحسد هذه النظرة، فعبثاً ما نحاول أن نتبين وجه أبطالها، إذ هم أبطال بلا وجه ولا إسم يمكن أن يكونوا كل الناس ولا واحد منهم على نحو ما نجد أبطال روايات كافكا. وهامهم أنقصاب أدب الالامعقول يؤكدون تداخل العدم والوجود كما نجد فى مسرح بيكيت^(١). وليس كل هذه الاتجاهات إلا مقابلاً فنياً وتحسيداً مباشراً لما أتت به الوجودية المعاصرة من تأكيد لعرضية الحياة وعييتها.

وفلسفة الجمال المعاصرة إنما تعبر عما عبر عنه الفن المعاصر من ملامح الحضارة المعاصرة. ذلك أن الفن يحسد بالصور المحسوسة ماتصوغه الفلسفة من تصورات وأفكار مجردة، وتفاوتت قدرة المذاهب فى توضيح هذه السمات بقدر ما تفاوتت فى تفسيرها لطبيعة العمل الفنى والعبرة الفنية.

ولقد حاولت بعض المذاهب أن تؤكد ما للفن من قيمة فى مقابل العلم الذى كاد يسليه وجوده ومعناه، فظهرت مذاهب حاولت أن تثبت أن الفن يكشف عن حقيقة لا يمكن للفلسفة ولا للعلم أن يكشف عنها. ومن خلال هذه الرؤية يمكن لنا أن نتبين تياراً حدسياً على رأسه برجسون وكروتشه. وحاولت بعض المذاهب الفلسفية أن تناقش دلالة العمل الفنى بعد أن كادت الفلسفة معها تنحصر فى البحث عن المعنى، ومن هنا ظهرت اتجاهات رمزية "سماتيكية" تبحث فى المعانى المعبر عنها فى الفن، واتجاهات "وضعية" وتحليلية تنظر إلى الفن نظرتها إلى اللغة لتبين أى نوع من اللغة هو، أو قد يكون لغة من الانفعالات كما يرى أتباع الوضعية وعلى رأسهم ريتشاردز وفتحشتين وإير وكارناب، أو لغة من الرموز أمثال أرنست كاسيرر وسوزان لانجر.

ولقد تتخذ فلسفة الجمال تفسيراً اجتماعياً واثروبولوجياً، كما يذهب أتباع الفلسفة الماركسية أو تميل إلى تحليل ظواهر الوعى الإنسانى المتمثل فى فعل الإبداع الفنى كما عنى سارتر فى بحثه عن الغيالى وعلاقته بالإدراك وبالحرية جوهر وجود الإنسان. وسوف نجد عرضاً لهذه الاتجاهات المعاصرة الثلاثة التى تمثل فى الاتجاه الحدسى والاتجاه الوجودى والاتجاه الرمضى.

(١) انتظر فى أنظار جردو Waiting for Godot

الفصل الثانى

الاتجاه الحدى

(١) برجسون (١٨٥٩ - ١٩٤١) وفلسفة الضحك^(١)

يمثل برجسون تيارا لعب دورا خطيرا فى فلسفة الفن هو التيار الحدى الذى أخذ به أيقضا كروتشه وهربرت ريد. وفى رأى أتباع هذا المذهب أن الفن نوع من المعرفة غير أنه معرفة لا تتعلق بالكليات أو بالقوانين العامة بل تتناول ما هو جزئى أو فردى. وهم وإن كان لكل منهم مذهبه فى الفن وفى تفسير الحدى وعلاقته بالمعبرة الفنية إنما يمثلون فى الواقع حركة احتجاج على النزعة العقلية التى سادت فلسفة القرن الثامن عشر بعد الثورة العلمية فى ذلك العصر.

وقد حمل برجسون على العقل حملة جعلته ينظر إليه على أنه مجرد أداة للإنسان للتحكم فى البيئة والتقى فى هذا أيقضا مع الفلسفة البرجماتية التى ردت معيار الحقيقة إلى ما يترتب على الفكرة من نتائج عملية يمكن التحقق منها فى الواقع العملى والتجريبى كما يقول شارل بيرس ووليم جيمس وجون ديوى.

على أى الحالات فقد فرق برجسون بين العقل intellect أداة سيطرة الإنسان على البيئة والذى يعتمد على الوصف ويركن إلى التصورات العامة التى تساعد الإنسان فى السلوك العملى وبين الحدى intuition الذى لا ندرك به سوى حقائق الشعور الباطنى وما شابهها من معرفة لا تهدف إلى العمل والمنفعة بل تتجه إلى ما هو مطلق لا تصل إليه التصورات العقلية. يقول موضحا فلسفته فى هذا الموضوع:

"هناك منهجان مختلفان لمعرفة الأشياء، الأول يقضى بأن تدور حولها، أما الثانى فيقضى بأن تنفذ إليها، ويعتمد المنهج الأول على وجهة النظر التى نرتكن إليها وعلى الرموز التى نعبر بها عن أنفسنا، أما المنهج الآخر فلا يعتمد على أى رموز تتناولها والنوع الأول هو المعرفة التى ندرك بها ما هو نسبى، أما الآخر فهو المعرفة التى تصل إلى المطلق".

^(١) Bergson, H., Le rire, essai sur la sinification du comique. Paris. P.U.F. 1940.

ويقول "نفترض شخصية يصفها الكاتب فى قصة، ويأخذ فى سرد سمات هذه الشخصية فى أقوالها وأفعالها وسلوكها، غير أنه مهما بلغ هذا الكاتب من دقة فى الوصف فإنه لن يصل إلى الشعور البسيط الذى أحس به إذا اتصل بهذه الشخصية، لأن الوصف والتحليل لا يتساويان بخبرة الشخصية ذاتها"^(٢).

ويترتب على ذلك أن ما هو قبيل المطلق لا يمكن إدراكه إلا بالحس intuition أما أى شئ آخر فإنما يقع فى مجال التحليل analysis وفى حين يتصف الحس عند برجسون بأنه نوع من التعاطف العقلى sympathie intellectuelle الذى نعرف به الشئ معرفة من الباطن حتى نكشف ما هو فريد فيه ولا يمكن وصفه أو التعبير عنه، تكون المعرفة التحليلية على العكس من ذلك لأنها ترد الأشياء إلى عناصر مشتركة بينها وبين غيرها. فهى أقرب إلى ترجمة الشئ برموز وليس كذلك الحال فى المعرفة الحدسية لأنها فعل مباشر بسيط يحفظ للأشياء وحدتها وفردتها الأصلية.

ويرى برجسون أن هناك حقيقة واحدة على الأقل ندركها بوضوح بواسطة الحس ولا يمكن إدراكها بالتحليل على الإطلاق - إنها ذاتنا المستمرة فى الزمان، وهذا الزمان الذى ندركه بالحس الباطنى شئ مختلف كل الاختلاف عن الزمان الكمى المنقسم الذى يقدمه لنا العلم، إنه سيال متحدد أو هو durée . وعلى هذا النحو أيضاً ينظر برجسون إلى الخبرة الفنية فىرى أنها بدورها تعتمد على حس بكيفيات الأشياء، وهو يستطيع بعد ذلك أن يلفت نظر الغير إليها عن طريق إنتاجه الفنى، وهكذا على سبيل المثال علم المصور الانجليزى كونستابل constable فنانى الحركة الرومانسية من الانجليز والفرنسيين كيف ينظرون إلى الطبيعة نظرة جديدة لم يسبق لهم أن التفتوا إليها بفضل الحس الذى به يكتشف الفنان دائماً الجديد".

وإذا كان برجسون قد تحدث عن الفن وألقى أضواء على الخبرة الفنية فى ثنايا بحثه فى الميتافيزيقا إلا أنه لم يخصص للفن مؤلفاً خاصاً، غير أن له دراسة فريدة تناولت تفسير "الكوميديا" وتحليل ظاهرة الضحك وخصائص المضحك، وفى هذا البحث بالذات ظهر تدخل القوى العقلية والمنطقية التى لم يكن يحسب حسابها فى الفنون على الإطلاق. وذلك لأنه عد الكوميديا الفن الوحيد الذى يتدخل فيه العقل intellect ويغيب فيه فعل الحس بحيث تصدق هنا عبارة من قال:

⁽²⁾ Bergson, An introduction to metaphysics, translated by T. F. Hulme New York

"إن العالم كوميديا لهؤلاء الذين يفكرون وتراجيديا لهؤلاء الذين يحسون". وعند برجسون لا تقع الكوميديا ولا الضحك على الفردى بل تقع على النمط الكلى Type. ولذلك يمكن أن تعد دراسة برجسون عن المضحك خارج نطاق المجال الاستطقي لأن دراسته أقرب إلى النقد الاجتماعى الذى يحكم العقل ويجعله أداة لإصلاح التصلب والجمود والانزالية التى تصيب الإنسان.

ويمكن أن نلخص ملاحظات برجسون الرئيسية فى بحثه عن الضحك فيما يأتى:

أولاً : أنه لا مضحك إلا فيما هو إنسانى، فإذا اتخذ موضوع أو موقف مظهراً مضحكاً فلا بد هنا من وجود علاقة إنسانية معينة، وإذا افترضنا أن ضحكنا من حيوان أو من جماد فإنما بسبب ما تبهناه فيه من تعبير إنسانى أو وضع من الأوضاع الانسانية.

ثانياً : يفترض المضحك حالة اللامبالاة العاطفية أو حالة المخلو من التأثير والانفعال، لمجتمع العقول لا يبكى وإنما يضحك أى أن المضحك لا ينتجه إلى القلب وإنما يخاطب العقل.

ثالثاً : يفترض الضحك مجتمعاً، ذلك لأنه بحاجة دائمة إلى صدى، لذلك يلاحظ أن ضحك المشاهد فى المسرح يكون اشد كلما كانت القاعة أغص وأكثرت امتلاء بالناس. لهذه الملاحظة أهميتها فى فلسفة الضحك عند برجسون التى تؤكد الدلالة الاجتماعية لظاهرة الضحك.

وبعنى برجسون بدراسة المضحك فى الأشكال وفى الحركات والظروف والكلمات والطباع. ويرجع السبب الرئيسى فى المضحك إلى التصلب والآلية اللذين يطفيان على الحائى فى الشخصية أو المجتمع فتشل حركته حتى لتتوهم هنا أن المادة تطفى على الروح وحركتها وتقضى على رشاقتهما، ومن أمثلة ذلك أن نضحك من شخص يحاول الجلوس فيسقط حين يسحب الكرسي من تحته إذ يبدو هنا فاقداً لمرونة الحركة عديم التكيف، وقد نضحك من الذاهل المسترسل فى ذوله إذ يبدو بدوره متصلباً ذا حركة آلية، ومن هنا يعد برجسون الضحك نوعاً من أنواع تصلب الكائن الانسانى فى حركته، وعلى هذا الأساس يفسر فن الكاريكاتور.

فى الكاريكاتير يكون التشويه نوعاً من التصلب يصيب الشكل ويرجع إلى تصلب حركة فقدت مرونتها إلى حد أن تحولت إلى تعجيد وسكت سكوناً لا نهائياً، فكأنما الطبيعة قد تصلبت فى أنف قد استطال إلى ما لانهاية، أو قد يبدو الكاريكاتور فى صورة أحمق يبدو لرجل تقوس فى وقفته.

ومن هنا لا يعد برجسون المضحك مجرد نوع من التشويه كما يذهب أرسطو وإنما هو تشويه قد التبس بالتصلب.

ويتفرع عن التفكير السابق ان يصبح التكرار فى الزى أو فى الشكل مشاراً للضحك، وقد ينصرف هذا التزى المصطنع إلى المجتمع بأسره إذا ما اتخذ صورة من صور التكرار أو فرض عليه مظهر يجعله يكتسى بغلاف جامد جاهز مما يضى عليه ظاهرة التصلب ويمنعه عن مرونة الحياة، ولهذا كانت كثير من المراسيم الاجتماعية تنطوى على عنصر مضحك.

فإذا اتقلنا من مضحك الأشكال إلى مضحك الظروف والأفعال يلاحظ برجسون هنا أننا إنما نضحك من كل ما يغلب الآلية على الطبيعة الحية، فمن هذه المواقف مثلاً من يظن نفسه حرراً فى حين توجيهه قوة خارجية كما لو كان دمية تحركها عيوب خارجية أو إذا تكررت حركته بطريقة آلية بغير ان تناسب الموقف كما لو كرر الخطيب حركة لا تطابق المعنى الذى يعنيه.

ويبحث برجسون فى مضحك الطباع حيث قد ظهر له أن لا مضحك إلا الإنسان. وليس من الضروري أن يكون المضحك هنا لا - أخلاقياً كجيميل مولير "أرباحون" بل يمكن أن يكون المضحك على خلق غير أنه لا يتوافق مع المجتمع. ولذلك تعتمد الملهاة على الأفعال والحركات التى تكشف عن خلق أو عن طبع لا يتوافق مع المجتمع. والفرق بين المأساة والملهاة يتلخص فى أن المأساة تعنى بالشخصية الفردية أما الملهاة فتتجه إلى الطبع النمط Type، فبطل التراجيديا يمثل شخصية فريدة فى نوعها فى حين تمثل أبطال الملهاة أنماطاً من الناس إذ قد تدور حول البهيميل أو الضيور أو من يمثل إطار مهنة بحيث يقدم لنا نمط أهل المهنة فى كل تصرفاتهم فتراه يتحدث فى الشئون العامة بلغة أهل مهنته ويقدم مصطلحات المهنة أو عاداتها فيما لا يتناسب معها ولا يتطلبها، ذلك لأن الشخصية تتحول هنا إلى شخصية مقيدة تسيطر عليها فكرة أو إطار أو نمط فتضفى على تصرفاتها فى النهاية آلية نمطية وتجعلها بعيدة عن الأصالة والتفرد فى نوعها.

ويتهى برجسون من هذا إلى القول بأنه من الضروري أن تنصرف رعاية مؤلف الكوميديا إلى الملاحظة الاستقرائية التى تستبطن الطابع العام من الجوانب وليس هذا ضرورياً بالنسبة لمؤلف التراجيديا الذى تكون ملاحظاته فردية تعمق فى جوانب تفرد الشخصية بل تكاد تحيا حياتها الخاصة الفريدة فى نوعها، ولا يجوز لمؤلف التراجيديا بناء على ذلك أن يستبطن ملاحظاته عن عطل أو عن هاملت لأنهما أبطال تراجيديون يمثلون الجوانب الخاصة الفريدة فى نوعها وعلى العكس من ذلك يجوز لمؤلف الكوميديا أن يسترسل فى استنباط سمات أبطاله لأنه يتجه إلى النمط العام.

تلك بعض آراء ليرجسون فى الفن وفى المضحك كان لها أهميتها فى علم الجمال المعاصر - وإذا كان اتجاهه العام فى تفسير الفن هو الاتجاه الحدسى الذى يجعله ينظر إلى الفن نظرتة إلى الحقائق الميتافيزيقية، إلا أن بحثه فى الضحك قد جاء على العكس ومن ذلك حين أثبت الاتصال الوثيق بين فن المضحك وبين الحياة وانتهى من هذا إلى اعتبار الضحك سلاحاً يغالِب به الإنسان أنواع الجمود والانزالية التى تهدد المجتمع.

ولقد أشاع هذا الاتجاه الحدسى ليرجسون تأثيراً كبيراً على معاصريه خاصة كما نلاحظ عند هربرت ريد الذى يرى فى الحياة الفنية حياة للإحساس لا يمكن للعلم ولا للعقل النظرى أن يزودنا بها. وذكر هربرت ريد فضل ليرجسون فى تنبيه الإنسان المعاصر إلى الرؤية الفنية التى تعاطب حس الإنسان بلغة اللون والشكل والصوت^(١).

ويعد الفيلسوف الإيطالى بندتو كروتشه (١٨٦٦ - ١٩٥٢) من أهم من يمثلون هذا الاتجاه الحدسى الذى أعاد به ليرجسون.

(ب) كروتشه (١٨٦٦ - ١٩٥٢) (٢) وعلم الجمال.

يعد علم الجمال عند كروتشه مدخلاً لفلسفته المثالية فى الروح. وينسب كروتشه للروح نوعين من النشاط، نشاط نظرى ونشاط عملى. النشاط النظرى مظهر جمالى يتبدى فى المعرفة الحدسية وأداتها المخيلة وغاية الجمال ومظهر نظرى يبدو فى المعرفة المنطقية وأداتها للعقل وغايته الحق. أما النشاط العملى للروح فيظهر فى الاقتصاد ويغنى المنفعة العملية ويستند إلى الرغبة. كما يظهر من جهة أخرى فى الأخلاق التى تسعى إلى الخير وتستند إلى الإرادة.

فإذا استعرضنا نشاط الروح كله كان الفن هو القاعدة التى يرسو عليها ذلك البناء الهرمى الضخم ذلك لأنه أول درجات التعبير عن نشاط الروح وبغيره لا يمكن للأنشطة الأخرى أن توجد. إنه أولى خطوات تعبير الروح كما سبق أن بين هيجل، ذلك لأن الحدس مادة الفن يسبق دائماً التصورات المنطقية التى تتعامل بها الفلسفة والعلم.

(٢) H. Read : Art Now. Faber and Faber 1960 pp 39-40.

(١) بندتو كروتشه - Croce - B أنظر :

- Aesthetic as Science of expression and General linguistics. Transl. by Douglas Ainslie. Noorday Press. New York 1958.

The Breviary of Aesthetic. Trans. 1913.

وترجمته "المجمل فى فلسفة الفن" د. سامى الدروبي مايو ١٩٤٧ دار الفكر العربى.

ويعرف كروتشه علم الجمال بأنه علم لغويات عام، General Linguistic ذلك لأنه العلم الذى تنصرف عنايته إلى وسائل التعبير expressive media وهو أيضاً علم فلسفى، إنه فلسفة اللغة وهو مرادف لفلسفة الفن^(٤).

وبهذا التعريف يلخص كروتشه وجهة نظر القرن العشرين فى علم الجمال حين يستبدل التعبير بالجمال.

والموضوع الرئيسى الذى يكون محور علم الجمال عند كروتشه هو الحس intuition. ويشرح كروتشه فكرته عن الحس فيؤكد أن الحس ليس إحساساً تطبعه الأشياء على العقل كما لو كان سطحياً عالياً وإنما الحس نشاط وفاعلية تحرى فى العقل الإنسانى، وهو منتج للصور producing images أى أنه ليس مجرد تسجيل بل يتكون فى وعى الإنسان كثمرة للانفعالات feelings والصور الخيالية images. وبفضل الانفعالات تتحول الصور إلى تعبير غنائى Lyrical expression هو قوام كل الفنون.

"إذا ما مضينا نفحص قصيدة من الشعر لنحدد ما الذى يجعلها قصيدة، فسوف نجد دائماً عنصرين أساسيين، مجموعة من الصور الخيالية، وانفعال يسرى فيبعث فيها الحيوية. والذى يعبر عنه الشعر ليس شيئاً يمكن للغة المنطقية أن تعبر عنه.

ولا يمكن النظر إلى هذين العنصرين على أنهما محيطان متميزان عن بعضهما، ذلك لأن الانفعال the feeling يتحول إلى صور ليصبح انفعالاً يمكن تأمله، ولذا لا يوصف الشعر بأنه انفعال ولا صورة ولا مجموع الاثنين معاً بل يوصف بأنه تأمل للانفعال أو هو حس غنائى lyrical intuition أو حس خالص pure intuition. وما يقال عن الشعر يصدق على كل الفنون الأخرى سواء كانت تصويراً أو نحتاً أو عمارة أو موسيقى^(٥).

وفى مكان آخر يقول:

"فالحس لا يكون إذن إلا حدساً غنائياً وليست الغنائية صفة أو نعتاً للحس وإنما هى مرادف له، ولئن ألبسناها صورة النعت من الناحية النحوية فما ذلك إلا للتمييز بين الحس الصورة

(٤) B. Croce. Aesthstic. p. 142.

(٥) دائرة المعارف البريطانية، طبعة ١٤، سنة ١٩٣٢، المجلد ص ٢٦٣ إلى ص ٢٧٢.

الذى هو مجموعة من الصور (إن ما نسميه صورة هو دائماً مجموعة من الصور، فليس هنالك ذرات - كما أنه ليس هنالك أفكار ذرات) أعنى الحس الحقيقى الذى يؤلف جسماً حياً وينطوى لذلك على مبدأ حيوى هو الجسم الحى نفسه وبين ذلك الحس الزائف الذى هو كومة من الصور على سبيل التسلية أو فى سبيل أى غاية أخرى بحيث إذا نظرت إليها بمنظار الفن لم تبد لك لكونها عملية، جسماً حياً بل جسماً آلياً أما فيما عدا هذه الغاية الحذلية فليس لاستعمالاتنا اللفظة (الغنائية) فى صورة النعت من قيمة. وحسبنا أن نقول إن الفن حلس حتى نعرف الفن أكمل تعريف^(١).

والحلس عند كروتشه هو أحد صورتين للمعرفة فالمعرفة إما حدسية أو منطقية، المعرفة الحدسية مستمدة من الخيال والمعرفة المنطقية مستمدة من العقل، الأولى تتعلق بالفردى والثانية تتعلق بالكلى وبالعلاقات القائمة بين الأشياء، الأولى منتجة للصور الخيالية images والثانية منتجة للتصورات concepts.

ونحن نلجأ للاستعانة بالحلس فى الحياة اليومية لأن هناك من الحقائق ما لا يمكن أن نخضعه لتعريف أو لقياس منطقى، وكثيراً ما يجد الساسة قصوراً لدى من يقتصر على التفكير المجرد ولا يتوفر له الحلس الحى بالفروغ الواقعية، والمفكر التربوى يؤكد ضرورة تنمية ملكة الحلس فى الأولاد ويقدم هذه الملكة على غيرها من الملكات الأخرى. وكذلك نجد الناقد عند حكمه على العمل الفنى يستبعد النظرية والأنكار المجردة ويحكم بفضل الحلس المباشر، وكذلك نجد رجلاً الأعمال يهتدى فى حياته بالحلس لا بالعقل.

ثم يمضى كروتشه فى تمييز الحلس عن الإدراك فيبين أن الحلس أوسع من الإدراك لأن كل إدراك محتاج لحلس وليس كل حلس إدراكاً. فالحلس يحتاز المدركات إلى الممكنات كما أنه أوسع من الإحساس، لأن الإحساس محدود بمقولاتى المكان والزمان، فلون السماء مثلاً لون شعور معين أو صرخة ألم أو شغل إرادة يمكن أن يكون موضوعاً لحلس وليس لإحساس.

ويتهى كروتشه إلى التوحيد بين الحلس والتعبير، ذلك لأن من أهم خصائص الحلس الحقيقى عند كروتشه إمكانية تجسده فى تعبير أما سالا يتجسد فى موضوع عيارجى فيظلل على مستوى الإحساس لأن الروح عندما تحلس تقوم بفعل تصوير وتعبير، والتعبير الذى نقصده أوسع بكثير من التعبير بالكلمات، إذ يوجد تعبير يتجاوز اللفظة، تعبير بالخطوط والألوان والأصوات، إن

(١) المجلد فى فلسفة الفن، المرجع السابق ص ٤٩، ٥٠.

مجرد قدرتنا على حل شكل هندسى يتضمن قدرتنا على أن نصوره فى ورقة أو لوحة، ومن البعث أن نقول إننا جميعاً نستطيع أن نتخيل عذراء رفايل بفضل مهارته فى تحسيدها على اللوحة، ولكن ما أبعد هذه الفنون كلها عن الحقيقة لأن الفنان حين يلمح موضوعه يستطيع أن يرى فيه مالا يراه الغير، أن الرؤية الحدسية استيضاح للصور الخيالية مع إمكانية تحويلها إلى موضوع وصورة، وفى هذا يذكر كروتشه قول ميخائيل انجلو "لا يصور المصور بيديه بل بعقله". إن عدم قدرتنا على التعبير ترجع إلى عدم قدرتنا على الحس الصحيح. ويخلص فكرته بقوله:

"بناء على ماسبق يمكن أن نصف المعرفة الحدسية بأنها معرفة تعبيرية intuitive Knowledge is expressive Knowledge . إنها مستقلة ومتميزة عن الوظيفة الفكرية ومستقلة عن التحديدات التحريرية ومستقلة عن الواقع واللاواقع وعن إدراكات المكان والزمان. إنها متميزة كصورة لما يكون مادة للحس أو المعاناة وهذه الصورة هى التعبير. إن الحس هو التعبير ولا شئ إلا التعبير^(٧)". إن الحس الذى هو فى نفس الوقت تعبير هو عملية عقلية تحررى على مستوى الروح أما الوسيلة فهى أداة التوصل ومن هنا لا يحوز فى رأى كروتشه الخلط بين العمل الفنى وبين واسطية المادية أو الموضوع الفيزيالى الذى هو أداة الاتصال بين الفنان والمحضور. ويترتب على ذلك ضرورة التمييز عند كروتشه بين الفن وبين الصنعة Technique يقول :

إن توصيل الصور الفنية بواسطة المهارة الصناعية technique غاية إنتاج الموضوعات المادية المسماة بالأعمال الفنية كاللوحات والمقطوعات الموسيقية والأعمال الأدبية وغيرها، ولكن ليست كل هذه الأصوات والرموز أعمالاً فنية لأن وجود الأعمال الفنية لا يقع إلا فى العقل الخالق لها. ولكى نستبعد أى لبس يحيط بلامادية الأشياء الجميلة قد يكون من المناسب أن نذكر قضية مستعارة من علم الاقتصاد : فمن الواضح جيداً فى هذا العلم أنه لا يوجد موضوعات ترجع فائدتها إلى مادتها الفيزيكية أو الطبيعية بل إن قيمتها ترجع إلى الطلب والعمل المتعلقان بها وتعد محاولة الاستدلال على القيمة الاقتصادية للشيء من صفاته الفيزيكية أو الطبيعية خطأ راجعاً للجهل ignoratio elenchi . وبناء على هذا يمكن أن نقول أيضاً إن التفرقة بين الفنون المختلفة والتمييز بينها وفقاً لمادتها إن كانت أصواتاً أو كلمات أو غير ذلك إنما يرجع إلى مجرد المهارة الصناعية Technical^(٨).

(٧) Croce, Aesthetic. p.11.

(٨) المقال المذكور بدائرة المعارف البريطانية.

وبناء على ذلك يستبعد كروتشه من تفسيره للعمل الفني أهمية الجانب الفيزيقي المادى فى حين يؤكد أهمية الجانب الفكرى الذى يتم على مستوى العوى والروح. يحىب على السؤال الرئيسى ما هو الفن؟ بقوله: إنه رؤى أو حلى Vision or intuition فالفنان يقدم صورة خيالية image-phantasm والمتنوق يقوم بإعادة تكوين هذه الصورة فى وعيه. وكلمات حلى ورؤى وتأمل وتخيل وخیال وتصور وتمثل, intuition, vision, contemplation, imagination, fancy, figuration, representation كلها مترادفات ترد باستمرار حين نتحدث عن الفن وتنطوى هذه الإجابة على استبعاد كل الآراء والمذاهب التى يرى كروتشه أنها تتنافى مع مذهبه فى الفن وهى المذاهب التى توجد بين الفن وبين الواقعية المادية physical fact أو التى توحد بين الفن والمنفعة العملية أو اللذة أو التى توحد بين العمل الفنى وبين الفعل أو السلوك الأخلاقى أو التى توحد بين الفن والمعرفة التصويرية.

يقول مقننا الرأى الأول: إن الإنسان يميل بطبعه إلى البحث عن أسباب الأشياء المحتملة بالبحث فى طبيعتها الخارجية من أشكال هندسية مثلاً أو أصوات أو نسب بين الأشكال والأصوات، ولكن لو حاولنا تفسير المادة نفسها تفسيراً علمياً لوجدنا أنها قد انتهت إلى مبدأ لا - مادى كاللذة أو الأثر، وبناء على ذلك، لا يفيدنا أن نرجع إلى المظهر المادى للعمل نفسه، فنعد الكلمات التى تتألف منها الأبيات ونقسم الكلمات إلى مقاطع وحروف ونغفل التأثير الفنى الذى يحدثه فيها هذا العمل، وهذا يكفى لتوضيح أن الفن ليس ظاهرة مادية.

ولا يمكن للعمل الفنى أن يتعلق بتحقيق منفعة أو لذة معينة فليس فى أرواء الطما أو استنشاق الهواء الطلق فن بل كثيراً ما يتعارض الفن الحيد وما يسبب لنا لذة وقد يكون العمل من الناحية الفنية جيداً ومع ذلك لا يسبب لذة، ومن هنا يستبعد كروتشه كل المذاهب الهيدونية وما يتفرع عنها من مذاهب توحد بين الفن واللعب مثلاً، كما نجد عند شيللر وجروس أو توحد بين الفن وإشباع القوى الحيوية للإنسان كما يذهب جويو مثلاً. وينكر كروتشه أن ننظر إلى الفن على أنه فعل أخلاقى، فقد عبر الصورة مثلاً عن فعل يحمد أو يذم من الناحية الأخلاقية. ولكن الصورة نفسها من حيث هى صورة لا يمكن أن تكون موضوعاً نحكم عليه بالذم أو بالمديح، فإن جاز لنا مثلاً أن نحكم على المربع بأنه أخلاقى أو على المثلث بأنه لا أخلاقى فعندئذ فقط يمكن لنا أن نمضى فنحكم على فرنسيسكا داتى بأنها منافية للأخلاق وعلى كورداليا شكسبير بأنها تراعى الأخلاق ولكنها أشبه بنوتات موسيقية فى نفس داتى وشكسبير ليس لها إلا وظيفة فنية" (٩).

(٩) Cf. croce, The Breviary of Aesthetics. Mehrin Rader Amodern Book of Esthetics pp. 88-97.

إن المذاهب التي تنادى بوجوب أن يوجه الفن الناس إلى الخير ويث فيهم كراهية الشر وينشر فيهم المثل العليا إنما هي تطالب الفن بوظيفة ليس له ولا يستطيع أن يقوم الفن بها أكثر مما تقوم بها الهندسة - وبذلك يؤكد كروتشه أن للفن مجاله الخاص به، المستقل عن مجال الأخلاق ومجال اللعب أو اللذة.

وأخيراً يؤكد كروتشه اختلاف الفن عن الفلسفة، فالفلسفة غايتها تقديم الواقع الفعلى كما هو. أما المجلس الفنى فغايتها تقديم الصورة المثالية بغير تمييز بين الواقع واللاواقع. وليس لنا أن نسأل الفنان مثلاً إن كان ما يعبر عنه صادقاً أو كاذباً تاريخياً أو من جهة الوجود والـميتافيزيقا، ولا يفتى الفن كذلك وضع محردات وبناءات شكلية على نحو ما تفتى العلوم الرياضية، لأن الفن لا يحيا بغير أن تغلظه الصور الخيالية، ولقد وقع فى هذا الخطأ الذى يوحد بين الفن والفلسفة والدين كثير من أصحاب المذاهب الميتافيزيقية مثل هيجل وشيلنج أو من وحدوا بين الفن والعلوم الطبيعية أمثال تين Taine أو بين الفن والرياضيات أمثال هربارت.

والخلاصة أن هناك فرقاً كبيراً بين المعرفة العلمية وبين المجلس الفنى لاعتماد الأولى على التصورات الفعلية واعتماد الفن على المجلس، والمجلس يتناول العالم المرمى phenomena أما التصورات فتعامل مع الحقيقة noumena والمخلط بين هذين المجالين هو أساس كل الأعطاء التي وقعت فيها الاستطيقا.

ويفسر كروتشه الجمال والقيح على أساس نظريته، فالجمال عنده هو التعبير الموفق، أما القبح فهو التعبير المحقق، ومن ثم يقدم الجمال وحدة بينما يقدم القبح متعدداً.

لذلك يحتتم كروتشه مؤلفه فى الاستطيقا بفصل يشرح فيه السبب الذى من أجله أضاف إلى عنوان الكتاب عبارة علم التعبير واللغويات العام فعلم التعبير واضح من حيث إن الفن عند كروتشه هو التعبير ولكنه يفتى بهذه الإضافة تأكيد اتحاد علم الجمال بعلم اللغويات لأن فلسفة اللغة هي أيضاً فلسفة الفن إذ اللغة نوع من التعبير، وعلم الجمال هو علم التعبير الشامل الذى يضم لغة الشاعر ولوحة المصور وأنغام الموسيقى على السواء.

تلك هي الملامح الرئيسية لأهم مذهب مثالى فى علم الجمال المعاصر سيطر فى مستهل القرن العشرين، وكان من أهم الروايد التي استقى منها النقد الفنى الحديث، ذلك النقد الذى يفسر الفن بأنه خلق لعالم قائم بذاته وأنه ليس محرد تعبير عن انفعال بقدر ما هو فاعلية ويرى فى العمل

وحده لا تقبل التحزوة ولا التحليل لأنه رؤية شاملة تنمرد على القواعد والتصنيفات المصطنعة. لكن مثالية كروتشه التي انتهت إلى تفسير العمل الفني بأنه عملية فعلية صرفة، قد استبعدت جانباً هاماً من عناصر العمل الفني هو الجانب المادى الفيزيقي، ومن هنا تعرضت لكثير من الاعتراضات مصدرها أن العمل الفني لا يمكن تصور وجوده بغير أن يتحدد فى مادة وسيطة، وأن هذا الجانب المادى والقدرة على الإحساس بالمادة وسيطرة الفنان عليها لا تقل فى الأهمية عن العملية الخيالية التي تتم بالحدس.

وفى هذا المعنى يقول صامويل الكسندر: إن كروتشه بقلب نظام الوقائع حين يضع العالم الفيزيقي فى المرتبة الثانية^(١٠).

(١٠) Beauty and other forme of Value. London Macmillan, and Co, 1933. pp. 57.
133. cf. A. History of Esthetics by K. E. Gilbert & H. Kuhn 4ed 1962 p.
552.



پابلو پیکاسو

الفصل الثالث

الاتجاه الوجودى

(أ) مصادر الوجودية

لقد ساد فلسفة برجسون وكروتشه العقدين الثانى والثالث من هذا القرن، غير أنه ابتداء من الخمسينيات أخذ الفكر الوجودى حيازة مع سارتر ومارتن هيدجر يوجه الفلسفة الجمالية فى اتجاه جديد معاصر. وقد تأصل هذا الاتجاه بما استفاده هذان الفيلسوفان من منهج الفينومينولوجيا الذى يرجع إلى أدوموند هسرل Husserl وهو المنهج الذى يستبعد افتراض الحقائق فى ذاتها ويقتصر على البحث فى الأشياء كما تبدو لنا وكما نحلها فى الوعى الإنسانى مباشرة مع عدم التورط فى الإجابة عم إن كان للأشياء أو للوعى وجود معين. وقد استعمل هسرل لفظة **• Bracketing - epoche •** أى التقويس — للدلالة على التوقف عن الحكم وهى كلمة استعارها من مصطلح شكاك الفلسفة اليونانية الذين توقفوا عن الحكم على حقيقة الأشياء. واقتصر هسرل وأتباعه وأشهرهم فى فرنسا موريس ميرلوبونتي Merleau - Ponty على مجرد وصف الأشياء كما تبدو لنا أو وصف المركبات التى تدخل فى نطاق الوعى الإنسانى، ومن أمثلة هذه المركبات الإدراك والذاكرة والرموز والخيال، إنها مركبات الشعور التى سماها هوسرل بالماهيات — **essences** — وكلها تنتهى إلى افتراض أن هناك أشياء فى الوعى ووعى بالأشياء، فالوعى لا وجود له عالياً بل هو متعلق أبداً ودائماً بموضوع معين. وابتداء من هذه النقطة تجاوزت الفينومينولوجيا وريبتها الفلسفة الوجودية الميتافيزيقا التقليدية التى أخذت بالتفرقة بين الموجودات وبين الوعى، وأصبحت المسألة الرئيسية فى الفلسفة الوجودية هى البحث فى ظواهر الوجود كما تبدو فى الذات الإنسانية التى هى موضوع وذات فى آن واحد.

وإذا كانت الفلسفة الوجودية قد تشعبت مع أتباعها ووقع الخلاف بين شخصياتها لا على المسائل الفرعية فحسب بل كاد يصل إلى الأسس ذاتها فمن الطبيعى أن تتنوع نظرياتهم الجمالية ومواقفهم من الوجود والحياة، ولكن الذى لا تخلو منه مذهب من مذاهبهم هو قولهم أن الإنسان لا يمكنه الوجود لغير رؤية فلسفية لها كانت هذه الرؤية، إن لم يحددها لدى الفيلسوف الأكاديمى بحث عنها لدى الروائى أو رجل الدين أو الفنان. لذلك فقد مال كل الفلاسفة الوجوديون إلى الفن

لأنه يصف مظهرًا من مظاهر الوجود الإنساني، إنه يقدم حالة وجودية لا فكرًا تعقليًا، ولأن الوجود عندهم جميعًا ليس فكرة عامة مجردة ولكنه فعل مبدئي ترتب عليه أفعال أخرى كثيرة يمكن على أساسه أن تكتسب الأشياء كل معانيها. لذلك فقد تميزت كل المذاهب الوجودية في تأكيدها لأهمية الوجود الفردي وأسبقته على التصورات المجردة.

وهاهو مارتن هيدغر يختار كلمة Dasein للدلالة على الوجود الإنساني ويفسرها بقوله إنه الوجود الذي أكونه أنا أي حالة الإنسان الذي يستطيع دائماً أن يرجع إلى نفسه بأن يسأل عن معنى الوجود أي أنه وجود الإنسان القادر على التساؤل عن وجوده وهو ليس شيئاً مقابل العالم بل هو محترج بالعالم موجود فيه. وإلى هذا المعنى يشير سارتر حين يتحدث عن وجود الذات في العالم فيصفه بأنه الوجود لذاته le pour soi لأنه الوعي الذي يلقى الضوء على الأشياء ليهيئها المعنى، كما أنه القادر على التمييز والنفي إنه الوجود الذى يجعل العدم إلى الأشياء القادر على إحداث الصدع والقطع في داخل الأشياء الصماء أو ما يسميه بالوجود في ذاته l'en - soi.

والإنسان عند سارتر يثبت وجوده عن طريق الفعل، فالفعل هو محاولة لتفسير الحالة الراهنة لتحقيق حالة أخرى مغايرة ففيه إلغاء لشيء وإثبات لشيء آخر، وليس أي سلوك يسلكه الإنسان فعلاً، فقد نرى الكرسي يقع أو إنساناً ينزل فهذا سلوك وليس فعلاً، لأن الفعل قدرة على تغيير أوضاع تؤثر في عالم الموجودات، وقد يضيق نطاق الفعل وقد يتسع قد يكون تحية عابرة وقد يكون معركة تقتل فيها مدينة بأسرها، وسارتر لا يقيم قيمة الفعل بما يترتب عليه من نتائج، وإنما المهم عنده كما هو عند سابقه كانط أن يصدر الفعل عن حريتنا وعن إرادتنا، فالفعل الإنساني يفترض الحرية وهو تعبير عنها، وينتهي سارتر إلى القول بأن الحرية ليس مجرد صفة للوجود الإنساني بل إنها قوام هذا الوجود، وقد يحاول الإنسان أن يهرب من حريته ومسئوليته، يحاول أن ينكر ذاته ويرفض أنه موجود لذاته على حد تعبير سارتر ويسعى لإيهام نفسه بأنه موضوع وشئ كباقي الأشياء ولكن مثل هذا الشعور يسميه سارتر بخداع النفس أو سوء الطوية self-deception-mauvaise foi ويلهب سارتر في إثبات الحرية للذات الإنسانية إلى حد القول بأن الإنسان حتى في حالة عدم وعيه بحريته وتخليه عن إرادته فإنما يكون حراً، ذلك لأنه قد اختار عدم الاختيار، إنه الكائن المحكوم عليه بالحرية وهو لا يستطيع أن يهرب من حريته، لذلك يتسع مفهوم الحرية عند سارتر ليشمل الشعور والعاطفة بالإضافة إلى الفكر الواعي، وليس هناك شروط لتحديد أي الأفعال خير من غيره إلا مقدار صدورها عن حرية فاعلها، وليس هناك أسوأ من حالة النكوص عن المسؤولية وتخلي الذات

عن حريتها حين تقبل كل ما هو معطى لها جاهز. ولقد استطاع سارتر أن يوضح هذه النظريات من خلال أدبه الروائي والمسرحي. وليس ادل على ذلك مما ذهب إليه في مسرحية الجلسة السرية Huit clos - No exit من افتراض ثلاث شخصيات قد تخلصوا جميعاً عن حريتهم وقبلوا أن يكونوا ما اراده لهم الغير، وهم بعد موتهم يواجهون ماضياً ثابتاً لا يمكن تغييره، لأنهم قبلوا أن يتحولوا إلى أشياء، وهم لذلك أنزال أى من ذلك الصنف الذى قد غفل عن حريته وبعد فوات الأوان لا يستطيع أن يغير ما قد فاته - وعلى العكس من ذلك يصور فى شخصية أوريمست فى مسرحية الذهاب البطل الوجودى بالمعنى الأتم الذى يقبل أن يتحمل مسؤولية فعله إلى النهاية وهو راض عن فعله مهما وصفه الآخرون ذلك لأنه يدرك أنه حر لأنه إنسان وعليه أن يتحمل تبعات هذه الحرية لا يلقيها على إله وعلى قدر على نحو ما كانت تذهب الأسطورة اليونانية المستمدة منها الأحداث.

وإلى مثل هذه الدعوة تنتهى فلسفة ألير كامو فى التمرد⁽¹⁾ فالتمرد عند كامو تجربة فردية أقرب ما تكون إلى حالة القلق الصادر عن مواجهة عالم لا معنى له عالم عبثى لا معقول، وقد استطاع كامو أن يقدم نماذج للتمرد الذى ينتهى إلى التدمير والعدمية فى شخصيات مسرحياته، ومن أوضحها شخصية مارتا فى مسرحية "سوء تفاهم Le malentendu" وكاليجولا فى المسرحية التى اتخذت هذا الاسم. إن تمرد مارتا تمرد بسيط، فهى تعيش من العمل المحل بفندق بتشيكوسلوفاكيا وهى تمرد على حياة لا تستحق أن تعيشها، وتعرف أن الحياة يمكن أن تكون أجمل فتتفق مع امها على قتل بعض النزلاء وتشاء المصادفة أن تقتل أعماما الذى جاء إلى الفندق متخفياً، وبعد الجريمة تتمسك مارتا بحريمتها وتبررها بأنها قد فعلت ما كان يجب أن يعمل. أما كاليجولا فهى أيضاً شخصية إنسان عاش الحانث السلبى من تمرده، كانت سعادته فى حبه لأخته التى عاشها معاشرة الأزواج وتتحطم سعادته بموتها ونتيجة لذلك ولأن العالم لا مبرر له ولا تفسير له وليس معقولاً فقد الأمل فى السعادة إذ ليس هناك إلا حقيقة واحدة هى لا معقولة العالم وعيشته وعليه أن يقبل هذه اللا - معقولة وتبدأ مهزلة أفعاله بالتجويع والقتل والاغتصاب، فيأتمر الشيوخ ويتفقوا على قتل الامبراطور فيسخر من تفكيرهم ومن ظنهم أن للعالم والحياة معنى وأنه باحتفاء كاليجولا سوف ينتهى العبث، لكن "شيريا" المتمرد على الظلم يقدم صورة أخرى للتمرد مختلفة عن تمرد كاليجولا ويتضح هذا حين يسأله كاليجولا عن أسباب تمرده فيجيبه بأنه يعرف أن حرية الإنسان قد تدعوه إلى أعمال لا - معقولة ولكنها ضرورية ويرى أن احتفاء كاليجولا من هذا النوع من الأفعال، إنه يشارك

(1) L'homme révolté. Gallimari, Paris 1951.

كاليحولاً رأيهِ في لا - معقولة العالم، ولكنه يرى أن الإنسان شيء آخر غير العالم إذ له حرية، ويدرك كاليحولاً خطأه في النهاية فقد انتهى تمرده إلى الإخفاق والسلبية لأنه لم يحط بأبعاد الحقيقة ولم يحقق مفهومه الصحيح. إن تجربة التمرد تضع الإنسان إزاء عالم لا معنى له، غير أنه لا يظل سلبياً إزاء هذا العالم وإنما يكشف قيمته حين يتعرض في تجربة التمرد وقد نجح كما هو في إقامة نظريته الجمالية على أساس من فلسفته في التمرد. ففي حضن التمرد تنشأ القيم كلها سواء كانت اجتماعية أو أخلاقية أو جمالية. والإنسان المتمرد بالأصالة فنان لأن الفن كالتمرد لا يقبل الواقع ويتلقاه بسلبية ولا يتصرف عنه وإنما هو علاقة جدلية بالواقع إنه محاولة تحويل له وتضمينه أسلوباً معيناً.

يتضح مما سبق أن أثر الاتجاه الوجودي لا يسود فلسفة القرن العشرين فحسب بل يمتد فيلون أدبه ونقده، وبعد جان بول سارتر على رأس مدرسة في النقد الأدبي استطاعت أن تحدد مهمة الأدب ودوره في التأثير على حرية الأفراد وأودع كتابه ما هو الأدب؟⁽²⁾ تفرقه الحاسمة بين فن الكتابة وسائر الفنون الأخرى من شعر وتصوير وموسيقى، وعنده أن الشاعر شأنه شأن المصور والموسيقى يفعل بالكلمة كما يفعل المصور والموسيقى باللون والصوت لأنه لا يعامل هذه الوسائط معاملة الرموز بل معاملة الأشياء، إن الشاعر ومثله المصور والموسيقى لا يعني أن يدرك ما وراء مادته الوسيطة من معاني أما الكاتب فهو على العكس من كل هؤلاء، عليه أن يختار موقفاً محدداً يلتزم فيه بقضية معينة، إنه يؤثر على إرادة الآخرين وحريتهم. كذلك عنى سارتر في مقالاته النقدية بتقييم أعمال مشاهير أدهاء عصره، فعنى عناية خاصة بوليم فوكسر وفرنسوا موريك وجون دوس باسوس وألبير كامو وفرانس كافكا والشاعر بودلير والمسرحي جان جينيه، غير أنه مما لاشك فيه أن آراءه في الأدب والنقد ليس في الواقع بآراء مستقلة عن نظرياته في علم الجمال وإنه لما يحتاج لعناية خاصة اكتشاف أوجه الارتباط بين هذه الآراء في النقد الأدبي وبين نظرياته في الفلسفة بعامة وعلم الجمال بوجه خاص.

ولعل مما يوضح هذا الارتباط تحليله لأدب الروائي الأمريكي جون دوس باسوس⁽³⁾

John Dos Passos

(2) qu'est ce que la Littérature? Gallimard 1984.

(3) Situation 1, III. Transl. by Anette Michelson. Jean-Paul Sartre. Literary Essays. New York 1957. "John Dos Passos and 1910".

ولقد قدم جون دوس باسوس أهم إنتاجه الأدبي خلال الحرب العالمية الأولى وكان هذا الإنتاج الأدبي نصب عيني سارتر حين كان بصدد كتابة ثلاثيته "دروب الحرية" إبان الحرب العالمية الثانية، واكتشف سارتر أصالة دوس باسوس وتحديده في الرواية ورأى الثورة التي أتى بها هذا الفن إنما تلخص في تشبيه فن الرواية بالمرأة، يقول إن الرواية مرآة⁽⁴⁾ أو مجرد انعكاس reflexion يقتصر على أن يرينا الأشياء ولا يحمل نفسه طاقة تفسيرها أو التعليق عليها، والمؤلف كذلك ليس من مهمته تفسيرها أو التعليق عليها، ذلك لأنه لا يبغي ربط الأحداث ولا تنظيمها وإنما مجرد تقديمها ولذلك لا يعنى دوس باسوس بتقديم ما يمكن أن ينطبق على جميع الناس بل على العكس من ذلك يعنيه التفرد والسمات الخاصة الفريدة فسي بابها. ذلك لأن الحرية هي السمة الوحيدة للشخصية.

ويستخلص سارتر من فن دوس باسوس تصوراً جديداً للرواية لأنه حين يشبه الرواية بمرآة يترتب على ذلك أن المرأة سطح بلا أعماق وكل ما تقدمه الرواية هو مجرد انعكاس وتتابع للأشياء والأحداث وليس على المؤلف أن يفسر أو يقنن أو يعلق لأنه ليس ثمة خطة مسبقة يترتب المؤلف عليها الأحداث وإنما تترى الأحداث وتتوالى كما تتوالى حالات الوعي في شعور الإنسان فحين أن نفترض وراء الوعي conscience ذاتاً Ego ، قائمة بنفسها. على هذا النحو يستعين سارتر بفن الرواية الحديثة ليفسر فلسفته في الوعي.

ولقد كان محور فلسفة سارتر في الوعي هو رفضه ما قد ذهب إليه الفلسفة التقليدية من ديكارث إلى هسرل من القول بوجود الذات The self - L' Ego ، كتركيب سابق على الوعي، وقد كانت هذه هي القضية التي أثارها في مؤلفه ترنسندنتالية الانا⁽⁵⁾. فمنهج سارتر الفينومينولوجي يبين استحالة تجاوز الفكر المعطى له مباشرة من الوعي، أي استحالة اجتياز حالات الوعي إلى القول بوجود ذات قائمة وراءه. وإلى مثل هذا المعنى ذهب جون جوس باسوس حين أنكر على المؤلف في الرواية أن يفترض تركيباً مسبقاً لما يعرضه من أحداث.

والخلاصة أن رفض سارتر إثبات وجود الذات وراء الوعي هو ثورة وانقلاب يقابله في الأدب ذلك الانقلاب الذي أتى به جون دوس في الرواية الأمريكية.

(4) Ibid., p. 88.

(5) La transcendance de l'ego 1939.

ولأن الوعي عند سارتر هو ما ليس هو، أى مالا يثبت أو يجمد على حال واحدة، فإن أقرب شئ يشير إليه هو ذلك الوجود الذى يتجاوز ثبات الواقع وجموده. إنه وجود المتخيل. فتعلق الوعي بمثل حصر الزاوية فى فلسفة سارتر الحمالية.

والواقع أن اهتمام سارتر بحياة الخيال عند الإنسان إنما يرجع إلى أن الخيال حين يباعد بين الإنسان وبين عالم الواقع إنما يكشف عن عالم آخر تتمثل فيه الحرية بأكمل درجاتها فوفيفة الخيال عند الإنسان تلمع فى أنه يقدم عالماً بديلاً للعالم الواقعى، ولذلك يرى سارتر فى الخيال قدرة على نفى الواقع وهى القدرة الأساسية التى تميز الوعي عند الإنسان. فما قدمه فى مؤلفه الخيال من آراء عن الوعي إنما تمثل مقدمة أساسية لما قدمه بعد ذلك فى كتابه الرئيسى "الوجود والعدم".

ولقد كانت أول عناية سارتر بالخيال فى مؤلفه "الخيال" عام ١٩٣٦ *l'imagination*. وقد وجه فى هذا الكتاب نقده للنظريات السيكلوجية وفضل عليها منهج هسرل الفينومينولوجى الذى وضع فيها أنه لا بد للخيال من أن يتعلق بموضوع ثم مضى سارتر فى كتابه الخيالى ١٩٤٠ *l'imaginaire* فى تحليل الوعي الخيالى وحياة التأمل الحمالي والكشف عن طبيعة وجود العمل الفنى ويمكن أن نحمل هذه الآراء فيما يلى:

(ب) تحليل الخيال عند سارتر :

يبدأ سارتر برفض نظريات علم النفس المتوارثة عن الفيلسوف الانجليزى دافيد هيوم، وهى النظريات التى تفترض وجود شئ اسمه الصورة المتخيلة *I'image* وأنها تكمن وتستقر فى وعينا على نحو ما يستقر الطائر فى قفصه، يقول سارتر إن مثل هذا التفسير للخيال يسلمنا إلى وهم يطلق عليه اسم "وهم التضامن *l'illusion d'immanence*". إن الخيال عند سارتر ليس إلا علاقة الوعي بشئ أو بموضوع خارجه. وتضع هذه العلاقة بشكل أوضح إذا ما تناولناها بالنسبة للإدراك، فإذا تصادف مثلاً ووقع أمام بصري كرسى فأدركته، فإنى فى هذه الحال لا أجزم بأن صورته قد دخلت واستقرت فى وعيى، وإنما وعيى أصبح على علاقة بهذا الكرسى وبالمثل ينبغى أن يكون الحال كذلك بالنسبة للخيال، فإذا تعيلت كرسياً فلن يختلف الأمر إذ سوف يتعلق وعيى بشئ خارجه ولكن بطريقة مختلفة عن طريق الإدراك، ذلك لأن الصورة الخيالية ليست سوى علاقة *rapport* بموضوع معين كأن يكون كرسياً أو شجرة أو زهداً من الناس^(١).

(١) cf. Sartre, *l'imaginaire, Psychologie phénoménologique de l'imagination*. Paris Gallimard, 1940. *l'imaog est une Cons cience*. pp. 14-15.

فالفارق بين الإدراك والخيال لا يرجع إلى وجود صورة خيالية في الوعي وعدم وجودها بل يتلخص الفرق في الطريقة العملية التي يتعلق بها الوعي بموضوعاته أي في الفعل الذي يقوم الوعي به إزاء موضوع خارجي.

وثاني أوجه الاختلاف بين الخيال والإدراك يرجع إلى الطريقة التي ننظر بها إلى موضوعاتهما، ففي الإدراك نعتد على الملاحظة observation في حين لا نعتد في الخيال على ملاحظة بل على "ما يشبه الملاحظة quasi- observation".

إن فعل الإدراك يستدعي استمرار الملاحظة بحيث يمكن لي أن أمضي في إضافة لقطات وزوايا للنظر مع استمراري في الملاحظة، في حين أن استمراري في الملاحظة لا يضيف شيئاً عندما أقوم بعملية التخييل.

إن محاولة تفسير الخيال تتطلب فعل انعكاس من الوعي reflexion لا يقع على الشيء الخارجي بقدر ما يقع على الطريقة التي يحمل بها الوعي عند التخييل، فالوعي يقوم بعمليات مختلفة يتناول بها الموضوعات الخارجية، فهو يدرك percevoir ويتصور Concevoir ويتخييل imaginer، فهذه كلها طرق مختلفة يمكن للوعي أن يتناول بها شيئاً واحداً، أي يمكن لي أن أدرك شعرة وأن أتصور شعرة وأن أتخييل نفس الشعرة فالموضوع واحد غير أن علاقة وعي به تختلف من حال إلى آخرى.

يوضح سارتر فكرته في اعتماد الإدراك على الملاحظة بحالة قسامي مثلاً بملاحظة مكعب فمن خلال هذه الملاحظة لا يتيسر لي أن أدرك كل جوانبه الستة دفعة واحدة بل رأى ثلاثة منها فقط فإذا غيرت اتجاه نظري بدت لي منه جوانب أخرى واحتفت جوانب غيرها كنت أراها، فإذا استمرت الملاحظة استمرت الإضافات، لأن الشيء ما هو إلا حيلة هذه الزوايا المختلفة التي تظهر لي منه.

إن التحليل السابق ينطبق على إدراكي للمكعب لكن لو جعلت المكعب موضوعاً لتصورى فإنني أفكر فيه وأستطيع أن أعقل جوانبه الستة وزواياه الثماني، وفي نفس الوقت أعقل أن الزوايا كلها قائمة وأن جوانبه مربعة وإنني في كل هذه العمليات أفكر فيه ولا إدراكه إدراكاً حسياً.

أما بالنسبة لعمل الخيال فقد يبدو لي لأول وهلة أنني التقطت منه جوانب كما يحدث في الإدراك ولكنني إذا حاولت أن استمر في ملاحظتي له فإنني لا أحسب على جديد ذلك لأن

الموضوع المتخيل يعطى لى دفعة واحدة، إننى أحصل منه على لمحات كما يقول الألمان **Abschattungen** أى تتم لى معرفته دفعة واحدة فى حين إننى عندما أجعله موضوعاً لأدراكى يختلف الأمر إذ تتم معرفتى به ببطئ وبالتدرج وفى هذا يكون الفرق بين الخيال والإدراك، إننى استعرج فى حالة الإدراك علاقات لا نهاية لها بين الشيء وسائر الأشياء الأخرى فى حين يفتقد الخيال هذه العلاقات بالعالم ويقف عند حدود بعض العلاقات بالعالم ويقف عند حدود بعض العلاقات التى دخلت فى إطار التخيل ولا يحمل التخيل أى إمكانيات لعلاقات أخرى يمكن أن تدخل فى معرفتى بعد ذلك.

وثالث خصائص الخيال، أنه بدلاً من أن يضيف الوجود على موضوعه كما هو الحال فى الإدراك فإنه يسلب موضوعه الوجود إنه يخلق عليه العدم ومهما كانت الصورة الخيالية تفيض بالحياة والوضوح على موضوعها إلا أنها تفترض عدم وجوده الواقعى، لذلك يوحد سارتر بين الخيال وبين وظيفة النفى أو السلب **negation** وهى الوظيفة التى تميز الوعى الإنسانى لأهم صفات الوعى عند سارتر هى القدرة على السلب والوعى حين يقوم بعمليات الخيال فإنما يتعامل مع عالم بديل مختلف عن عالم الموجودات فى الواقع.

وأخيراً يصف سارتر الوعى الخيالى بالتلقائية **spontaneité** بمعنى أنه ينطوى على قدرة فى إنتاج موضوعات جديدة، إن الخيال هو الوعى الخلاق الإيحائى فهو مختلف فى ذلك عن الإدراك الذى يتلقى الموضوعات بغير أن ينشئها.

ويدخل سارتر بعد تحليله للخيال تفسيرات أخرى يحاول بها التمييز بين الصور الخيالية التى يكون مصدرها أو وسائطها أشياء مادية كأن صوراً فتوغرافية أو رسماً أو نحتاً، والصور الخيالية التى تستمد من مشاعر النفس وأحاسيسها، لأن الموضوع المتخيل يستخدم باستمرار ما يسميه سارتر "مماثلات **analogas**" هى تلك الأشياء المحسوسة المادية التى تنبئ عيالنا وتثيره للعمل ولهذه الفكرة دورها الكبير فى تفسير العمل الفنى الذى عنى بتفسيره بعد ما قدمه من تحليلات للخيال.

إن محاولة حل مشكلة العمل الفني وإن كانت تعتمد اعتماداً وثيقاً على موضوع العيالي، تمتنع أن يفرد لها بحث خاص. ولكن يبدو أنه قد آن الأوان أن نستخلص بعض النتائج من الدراسات الطويلة التي اعتمدناها أمثلة لنا من التمثال ولوحة شارل الثامن أو الرواية. والملاحظات التالية تتعلق أساساً بالمركز الوجودي للعمل الفني. ويمكن من الآن أن نصوغ الملاحظة الرئيسة في الآتي:

إن العمل الفني هو شيء لا واقعي *irréel*. ولقد اتضح لنا هذا عندما كنا بصدد لوحة شارل الثامن هذا هو موضوع - *Objet* - وليس هو اللوحة ذاتها ولا هو النسيج ولا طبقات الألوان الزيتية - فشارل الثامن هو الموضوع الجمالي لا يظهر لنا طالما وجهنا نظرنا إلى النسيج أو الإطار، وليس معنى هذا أن مادة اللوحة تخفيها ولكن معنى هذا أنه لا يكون أبداً في متناول وعينا بالواقعي، وإنما يظهر في اللحظة التي يقوم الوعي فيها بلفتة أساسية أي حين يدخل العدم في العالم ويتحول إلى "وعي عيالي *conscience imageante* فالأمر هنا أشبه ما يكون بموقفنا إذا كنا بصدد النظر إلى رسم لمكعبات قد تبيينها خمسة أو ستة حسب المنظور الذي نختاره، فلا يصح أن نقول إننا عندما نبصرها خمسة نخفي مظهرها الذي تبدو عليه ستة، بل الأولى أن نقول إنه لا يمكن أن نراها خمسة وستة في آن واحد. إن الفعل المتعلق بإدراكها خمسة يكفي ذاته وهو كامل ويستبعد العقل المتعلق بإدراكها ستة، وكذلك يكون الأمر بالنسبة لإدراك شارل الثامن بوصفه صورة تظهر على اللوحة، إنه مرتبط كل الارتباط بالفعل "المتعلق - بإدراكه - *l'acte intentionnel*" الذي يجرى في الوعي العيالي.

وكما يكون شارل الثامن حين ندركه على النسيج ونجعله موضوعاً لتلوقنا الجمالي شيئاً لا واقعياً، فإننا ننتهي من هذا القول بأن الموضوع الاستطقي - الجمالي - في أي لوحة هو دائماً شيء لا واقعي.

ولهذه التفرقة أهميتها الكبيرة خاصة إذا ما ذكرنا اللبس الذي يقع عادة بين الجانب الواقعي والجانب العيالي في العمل الفني، فكثيراً ما نسمع أن لدى الفنان فكرة، وأنه يحققها على النسيج

(٧) Ibid., pp 239-246.

فى شكل صورة، ويكمن الخطأ هنا حين نظن أن الفنان قد بدأ يتصور صورة خيالية خاصة به ولا يدركها الناس وانتهى بموضوع يمكن لكل الناس أن تراه أى أنه قد انتقل من العيالى إلى الواقعى — ولكن ليس هذا صحيحاً، لأن العنصر الواقعى — وهذا أمر لا ينبغي أن نمل من تكراره — هو ذلك الجانب المتمثل فيما حققه من ضربات فرشاته ومن تغطية النسيج وصقل الألوان، ولكن كل هذه الأشياء لا تكون موضعاً للتذوق الجمالى.

فالحميل على العكس من ذلك ليس كائناً قابلاً لأن يكون موضوعاً للإدراك إنه فى صميم طبيعته يفارق للعالم. ولقد فسرنا فيما سبق أننا لا يمكن أن نكشف عنه بأن نسلط عليه ضوءاً — لأن الذى سوف يستضاء هنا إنما هو النسيج وليس الموضوع الحمل.

فالواقع أن الفنان لا يحقق صورة نعقلها وإنما يقدم "مماثلاً مادياً" *analogon matériel* يمكن لكل من اراد أن يدركه بمجرد أن ينظر إليه ويلتفت له. أما الصورة الخيالية فتظل رغم تحقق المماثل المادى لها محوطة على المستوى العيالى، إذ ليس هناك تحقق واقعى *realisation* لما هو خيالى، وإنما تموضع له *Objectivation* — فكل ضربة فرشاة من الفنان ليست مقصودة لذاتها ولا من أجل الكائن الواقعى بل تقصد إلى مركب لا واقعى يظهره الفنان من خلال هذه العناصر الواقعية، وعلى هذا الأساس ينبغي أن نفهم اللوحة على أنها شئ مادى يزوره من آن لآخر ذلك الموضوع المصور فيه.

وقد تضلنا تلك اللذة الحسية التى نستمدّها من بعض الألوان الواقعة على النسيج مثل ألوان الأحمر عند ماتيس *Matisse*، ولكن ينبغي أن نعلم أن هذه اللذة التى نحسها نحو الألوان فى حد ذاتها معزولة عن سياقها — أى عن موضوعها الفنى — كأن تكون موجودة فى الطبيعة لا تنطوى على أى صلة جمالية — فى حين لو أدركناها متضمنة فى لوحة لماتيس مكونة موضوعاً لا واقعياً فإنها عندئذ تكتسب صفتها الجمالية ..

أما فيما يتعلق باللذة الجمالية، فهى شئ واقعى ولكنها ليس فى حد ذاتها ناشئة عن لون واقعى، إنها ليست أكثر من طريقة لفهم الموضوع اللاواقعى، فهى لا تنصرف إلى اللوحة الواقعية بل إنها تهيب بالموضوع العيالى من خلال النسيج الواقعى، وهذا هو تفسير تحرد النظرة الاستطيقية من كل غرض عملى — وهو يفسر لنا أيضاً عبارة كانط إنه ليس من المهم أن يكون الموضوع الحمل حين نحس بحمالة موجوداً فى الواقع أو غير موجود فيه، وهذا هو أيضاً رأى شوبنهاور عندما يأخذ فى الحديث عن توقف إرادة القوة، وليس مرجع هذا هو أسلوب سحرى فى فهم الواقع وإنما الذى يحدث هو أن الوعى العيالى يقدم بتركيب الموضوع الاستطيقى وفهمه حين يرتفع به إلى مرتبة اللاواقعى.

وإن ما قد ذكرناه عن التصوير لينطبق أيضاً على فن الرواية والشعر والفن المسرحي، فمن الواضح أن الروائي والشاعر وال كاتب المسرحي ينشأون جميعاً موضوعاً لا واقعيّاً بواسطة "المماثلات الكلامية *analoga verbeaux* . ويترتب على ذلك أن الممثل الذي يقوم بدور هاملت يستعبد ذاته وبهذه كنه كـمماثل *analogon* لهذه الشخصية الخيالية، وهنا يمكن لنا أن نجد حلاً لهذا الجدل الشهير العاص بمفارقة الممثل، فقد ذهب البعض إلى القول بأن الممثل لا يتمص الشخصية التي يقوم بتقديمها في حين يذهب الآخرون إلى القول بأن الممثل يتمص الشخصية التي يقدمها^(٨) . ولكن يبدو لي أن هذين الرأيين لا يتعارضان لأن الإيمان بالشخصية — أي يتمصها — لو فسرناه بأنه تحقق واقعي لها، فمن الواضح أن الممثل لا يفترض نفسه هاملت، ولكن هذا لا ينفي أنه يوظف نفسه تماماً لتقديم هاملت، إنه يستعمل كل مشاعره وقوته وحركاته كـمماثلات مادية *analoga* لمشاعر هاملت وسلوكه، ولكنه في نفس الوقت يحردها من الواقع ويحيا على مستوى عالم لا واقعي، فإذا انخرط الممثل في البكاء حقيقة في سورة انفعاله، فليس هذا البكاء واقعياً لأنه يعرف والجمهور أيضاً يعرف أنه ليس بكاء هاملت وأن دموعه هي مجرد مشاتلات للبكاء اللا واقعي، ذلك أن الممثل هنا مأخوذ باللاواقعي، كما أن الشخصية "لا تتحقق *ne se realise pas* في الممثل وإنما "يتجرد الممثل عن الواقع *s'irrealise*" في الشخصية التي يقدمها.

لكن ألا توجد فنون تحتم طبيعة موضوعاتها الانصراف عن هذه اللاواقعية؟

فهو نقول مثلاً إن لحناً موسيقياً يحيلنا إلى شيء آخر غير ذاته؟ ألا تكون الكاتدرائية مثلاً هي تلك الكتل الحجرية التي تشرف على الأسطح المجاورة؟

لتدبر الأمر بمزيد من الدقة، فأقول إنني أسمع مثلاً أوركسترا تقدم السمفونية السابعة لبيتهوفن والذي يدفني عادة إلى هذا هو رغبتي في سماع السمفونية السابعة، ومن الطبيعي أن أمانع في الاستماع لأوركسترا من الهواة وسوف يكون لدى دواعي تفضيل قائد أوركسترا على آخر. ولكن كل هذا يرجع إلى رغبتي في سماع السمفونية السابعة منفذة على وجه الكمال لتكون هي هي تماماً.

(٨) انظر في هذا الموضوع مفارقة الممثل للفيلسوف الفرنسي :

Diderot, le paradoxe du comédien.

وأعطاء الأوركسترا التي تقدم حركاتها أسرع أو أبطأ مما يجب تحجب العمل نفسه وتشويهه لأن أحسن الأحوال هو أن تحتفى الأوركسترا أمام العمل الذي تؤديه، وإذا كنت أتق في المؤيدين للسفونية وفي قائلهم فإننى أحسن بأننى أمام السفونية السابعة ذاتها، وهو أمر يتفق عليه معى الجميع، ولكن ما هى السفونية السابعة فى ذاتها؟ لاشك فى أنها شئ، فهل هذا الشئ من باب الواقعى أم اللاواقعى؟ .. لنفترض أننى أستمع للسفونية السابعة حين تؤديها فرق مختلفة فى أماكن متعددة فليست هى ذاتها مقيدة بزمان ولا مكان، إنها خارج الواقع وخارج الزمان ولا يمكننى أن أسمها بأى تغير، فأبدل فيها "نوتة" أو أبطئ أو أسرع من حركاتها، ومع ذلك فإنها تعتمد فى ظهورها على الواقع، فإن أصاب القائد إغماء أو اشتعل حريق فى صالة العرض وتوقف العزف فإننا لن نقول إن السفونية قد انقطعت وإنما نقول إن العزف هو الذى انقطع، وفى هذا يتضح لنا أن أداء السفونية هو المماثل المادى، ذلك لأنها شئ لا واقعى، ولكنها لا تظهر لنا إلا بواسطة المماثلات التي تتحقق فى زمن معين ولكى ندرکها يتحتم أن نقوم بعملية خيالية لأن الأصوات الواقعية مماثلات، أما السفونية فهى خالدة وفى مستوى آخر من الوجود، إنها غيابة أبدى. ولا يجب أن نتصور أنها توجد فى عالم آخر أو فى سماء المعقولات، إنها ليست خارج الزمان والمكان فحسب مثل الماهيات *les essences*، بل إنها خارج الواقع وخارج الوجود، وإننى لأستمع لها وأنا على مستوى الواقع بل خيالياً، وإن فى هذا الأمر تفسير لما نحسه من صعوبة الانتقال من عالم المسرح أو الموسيقى إلى عالم اهتماماتنا اليومية فهو فى حقيقة الأمر ليس انتقالاً من عالم إلى آخر بل من الموقف الخيالى إلى الموقف الواقعى.

من هذه الملاحظات يمكن أن ننتهى إلى القول بأن الواقعى ليس أبداً جميلاً، والجمال هو قيمة لا تنطبق إلا على الخيالى وهو يضيفى العدم على العالم فى تركيبه الأساسى، ومن هنا يتضح غباء من يخلط بين الأخلاق والاستطيقا، ذلك لأن قيم الخير تفترض - الوجود فى العالم - وهى تعلق بالسلوك الواقعى وتعرض للوجود وعشه، أما اتخاذ موقف استطيقى تجاه الحياة فيعنى خلط الواقع بالخيال، وقد يحدث أن تعجز موقف التأمل الاستطيقى عندما نواجه أحداثاً أو موضوعات واقعية، ولكن فى هذه الحالات ينزلق موضوع التأمل إلى العدم *le neant* وفى هذه اللحظة لا يصبح الشئ موضوعاً للادراك بل مجرد مماثل مادى لذاته *analogon* والصورة الخيالية *l'image* اللاواقعية تنكشف لنا من خلال ما يظهر لنا فى الواقع، فالموضوع الواقعى يمكن أن يتحول صورة خيالية ولكن بعد أن يصبح محايداً أو منفيّاً كما لو تأملت امرأة جميلة أو منظر

مصارعة الثيران أوحين يكون مظهرًا مبهمًا لأي شيء آخر كما لو التقط الفنان انسجام لونين صاعخين من خلال بقع يصادفها على جدار، عندئذ يختفى الشيء وراء نفسه ويصبح "غير قابل للمس intouchable" بعيداً عن متناولنا، ومن هنا يتحدر من كل أغراض نفعية، وبهذا المعنى يمكن أن نقول إن الجمال الفائق للمرأة يذهب الرغبة فيها، فلكى نرغب فيها لابد أن ننسى أنها جميلة لأن الرغبة اندفاع فى حضن الوجود فيما هو عرضي وعيني *absurde*، ولتأمل الاستطيقى للموجودات الواقعية يشبه فى تركيبه "مرض الذاكرة - الباراميزيا *paramnésie* الذى يحدث فيه أن يتحول الشيء الواقعي إلى مماثل لذاته فى الماضى. ولكن فى الحالة الأولى يحدث نفي أو إثبات للعدم *negating - neantisation* فى حين يحدث فى الحالة الثانية إرجاع للشيء فى الماضى *relegation - passéification* " إذ يكون الفرق بين البراميزيا وبين الموقف الاستطيقى كالفرق بين الذاكرة والخيال".

يتضح لنا مما سبق كيف أخذ سارتر فى فلسفته الجمالية بالتفسير الذى يرجع العبارة الجمالية إلى النشاط الخيالى عند الانسان فاقترب فى هذا الرأى من رأى الفيلسوف الإيطالى بندتو كروتشه غير أنه قد أضاف تفسيره الخاص للوسائط المادية التى يتعامل بها الفنان تلك الوسائط التى سماها بالمماثلات *analogia*.

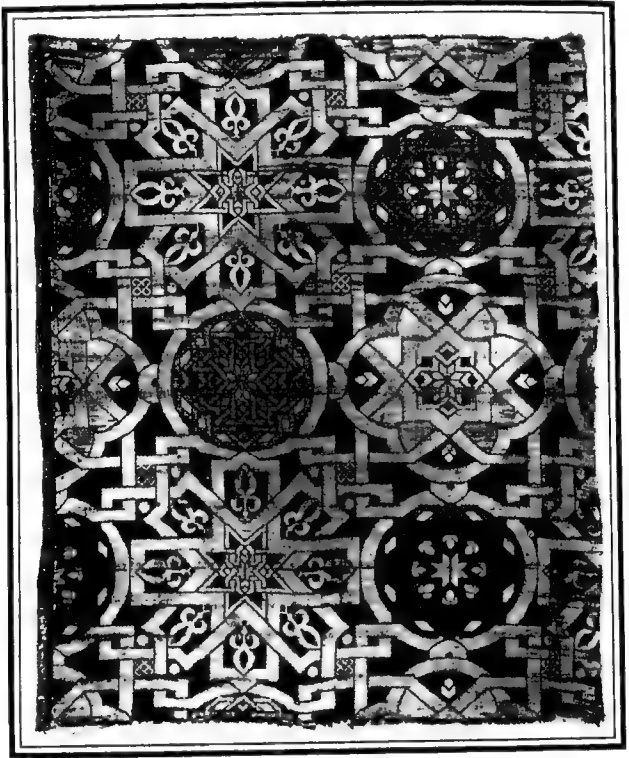
ويعد مؤلفه الخيالى مدخلاً إلى فلسفته فى الوجود والعدم التى انتهت إلى القول بأن حرية الإنسان فى الفعل ليست ثمرة قدرته على إدراك الأشياء على ما هى عليه بقدر ثمرة قدرته على إدراكها على ما ليست هى عليه. فإن لم يقدر الإنسان على تصور المواقف على نحو آخر مخالفاً للوضع القائم فإنه لا يقدر بالتالى على التدخل فى تغييرها، ومن هنا يظهر لنا ارتباط فلسفته فى الحرية وفى الفعل بتفسيره الخيالى للفن، إذ ليست العبارة فى رأيه فى أن نقبل ما هو معطى لنا، بل العبارة فى أن تكون لنا القدرة على تعميل ما هو معطى على نحو مختلف.

ولقد كان لهذه التحليلات الفينومينولوجية للوعى الفنى والعبارة الجمالية أبعد الأثر فى الفكر الجمالى الذى استلهم المنهج الفينومينولوجى، كما نعبده عند رومان إنجاردين^(٩) *Roman Ingarden* الذى عنى بدراسة العمل الفنى باعتباره موضوعاً تقصد إليه الذات *intentional*.

(٩) Roman Ingarden, Des Literarische Kunstwerk, 1930.

object وميكل دوفرن⁽¹⁰⁾ Mikel Dufrenne الذى اتبع فلسفة سارتر وميرلوبونتي فى منهجهما الفينومينولوجى وتأثر بكتابات هيدجر الجمالية خاصة فى تفسيره للعبارة الجمالية واعتباره لها كشافاً عن كينونة الأشياء، ووجه عناية خاصة إلى البحث عن طبيعة وجود الموضوع الاستطيقى وموضعه الإنطولوجى، وانتهى دفرن إلى رأى الذى يأخذ بأن الموضوع الجمالى متعيل ولكنه فى نفس الوقت موضوع ملوك.

(10) Mikel Dufrenne: Phénoménologie de l'expérience esthétique 2 Vols 1953.



نسيجات بزخرفة إسلامية

الفصل الرابع

الاتجاه الرمزي في الفلسفة والفن

مقدمة :

تعرض الفلسفة اليوم لهجوم عنيف، إذ أصبحت في نظر كثرة من المتخصصين فيها نوعاً من الألفاظ غير المحددة في الحياة. ولعل مرجع ذلك أن الأسس الفكرية، أو بمعنى أدق أن الأفكار الموجهة لها *generative ideas*⁽¹⁾ التي كانت ثمرة ابتداء من القرن السابع عشر قد استنفدت طاقتها ونضبت عن الابداع. ولذلك فقد أصبح لزاماً على الفلسفة في أيامنا هذه أن تشق لنفسها طريقاً جديدة إذا أرادت أن تصل إلى منابع الحصب والابداع وأن تطور من نفسها حتى تراكب التقدم العلمي والتطبيقات التكنولوجية الهائلة التي تمت في هذا القرن العشرين.

وإذا حاولنا الوصول إلى جذور الفكر الفلسفي الحديث فسوف نجد أنها ترجع إلى الاتجاه التجريبي الذي دعا إليه يكون وهوبز ولوك وهيوم — ثم أثمر بعد ذلك الفلسفة الوضعية *positivism* التي جعلت موضوعها الرئيسي تأمل خطوات العلماء، فجعلت الفلسفة، تابعة للعلوم الطبيعية — ومن الواضح أن هذه النزعة التجريبية وريبتها الوضعية لا يمكن لهما أن يشكا في وجود العالم الخارجي، كما أنهما لا تثيران مشكلات رئيسية في نظرية المعرفة، بل لقد سلم أكثر المفكرين في هذا الاتجاه بأن الحقيقة هي ابنة الواقع التجريبي.

وحاولت العلوم الإنسانية التي ولدت في حضانة هذا المناخ التشبه بعلوم الطبيعة، ودافع علم الاجتماع وعلم النفس عن دقة نتائجها بأنهما مازالا يافعان ومازالا يصنعان، ولكن الملاحظ أنهما لا يتمتعان نمواً طبيعياً كما تمت علوم الفيزياء والكيمياء شأن أي مخلوق من المخلوقات الطبيعية.

أما عن فروع الفلسفة وخاصة المنطق، فقد قام بوظيفة "حامل الراية" *Line-man* ملاحظ سير القطار وموجهه كي لا يخرج على القضبان، فمهمته أن يوجه التفكير على النحو السليم ليصل إلى النتائج الصحيحة.

⁽¹⁾ cf. S.K. Langer *Q Philosophy in a new Key mentor Books*, 1952, ch.I.

غير أن هذه المهمة بدأت تتغير منذ قامت فلسفة الرياضيات في العشرينات من هذا القرن وبدأت تؤكد حقيقة معينة، هي أن الرياضيات وإن تعاملت مع الكم العددي أو الهندسي، إلا أنها لا تدعى أن نقطة البداية فيها هي المعطيات الحسية **sense Data** ، وإنما يتعامل الرياضيون بواسطة ثوابت ومتغيرات لا تعتمد على ملاحظة الواقع التحريسي — إنما معطياتها إشارات ورموز **Symbols**. ثم ما لبثت العلوم الطبيعية المعاصرة أن استخدمت هذا المنهج الرياضي الذي يتعامل برموز ومحددات هي بمثابة اعتزال للواقع التحريسي. وكذلك دخلت الرياضيات كأداة لا غنى عنها في هذه العلوم الطبيعية التحريسية.

وكان أساس كل ذلك هو قدرة العقل الإنساني والعلوم الحديث على استبدال العلامات والرموز المحددة بالوقائع الحسية، وحلت التصورات **Concepts** محل الكائنات أو موجودات العالم الخارجي.

وإذا كانت البنائات الرياضية مجرد رموز، فإن معناها يتلخص في العلاقات **relations** لا في الجواهر **substances** الموجودة. فالأعداد والدرجات **degrees** تقوم بوظيفة معينة هي أنها تعني صفات للأشياء الموجودة في العالم.

ففي عالم العلوم الرياضية والطبيعية يفترض العالم أن "س" تعني شيئاً وأن "ص" تعني شيئاً آخر، وأن "س" و "ص" ترتبطان بعلاقة معينة، وأن نتائج معينة تترتب على هذه العلاقة، فإذا جاءت التحربة وكذبت هذه العلاقة، فعندئذ يحاول العالم تغيير معنى الرموز المذكورة (س) و (ص). ولكن لا يمكن لأي عالم يعتمد على المنهج الرياضي أن يقول: هذا هو "س" فترتب على ذلك أن يكون له من الصفات كلها وكذا.

وإيمان العلماء المحدثين في دقة ويقين الرياضيات جعلهم يؤمنون تدريجياً أن عملهم يعتمد على الحسابات أكثر ما يعتمد على الملاحظات، واستبدل العلماء الرموز بالقوائم القديمة التي كانت تضم الكائنات الملاحظة في الواقع. وكثيراً ما تكون التحربة الحاسمة في العلوم التحريسية المعاصرة قائمة على رموز لا على ملاحظات مباشرة للأشياء.

وكذلك نجد العلماء في معاملهم قد غيروا تماماً من طرق التحريب القديمة، فهم لا يلاحظون الموجودات المحسوسة التي يودون دراستها بقدر ما يتعاملون برموزها. إنهم يلاحظون حركات الإبرة والمؤشر أو لوحات حساسة من الأشياء، فالقراءات قد حلت محل الملاحظة

المباشرة، لأن الأشياء لم تعد سوى نقاط أو خطوط منحنيات على الورق، فهذه النقاط وهذه الخطوط لها قيمة تحريرية لا شك في ذلك، لأنها تشير إلى الظواهر المراد دراستها.

ومما سبق ذكره يتضح كيف أن العلم المعاصر قد زوّد الفلسفة بمفتاح جديد لمشكلاتها القديمة حين كشف عن سر الرموز ودورها في تقدم وبناء المعرفة الإنسانية.

وقد بدأت معالم هذا الاتجاه تتميز خلال عشرينات وثلاثينيات هذا القرن. ومن أبرز المؤلفات التي كتبت في ضوء هذا الاتجاه الحديدي. كتاب أوجدن وريتشاردز "معنى المعنى" سنة ١٩٢٣، و "فلسفة الأشكال الرمزية" لأرنست كاسيرر في ثلاثة أجزاء — برلين أعوام ١٩٢٣، ١٩٢٤، ١٩٢٩، وكتاب "اللغة والحق والمنطق" لآير — لندن سنة ١٩٣٦، "والتركيب المنطقي للغة" لرودف كارناب — لندن سنة ١٩٣٥، و "الرمزية معناها وآثارها" لألفرد نورث وايتهيد — نيويورك سنة ١٩٢٧، و "أسس الإشارات" لتشارلز موريس — شيكاغو سنة ١٩٣٨. وهذه كلها نماذج لا تستغرق كل أهمية الرمزية وفلسفة العلم وفلسفة الفن، ولكنها أمثلة توضح أهمية هذا الاتجاه.

ولقد كان تأثير هذا الاتجاه الرمزي أوضح ما يكون في مجالين من أهم مجالات العلوم الإنسانية، هما مجالى علم النفس وعلم المنطق: ففي علم النفس ظهر اتجاه التحليل النفسى، وفي علم المنطق ظهر المنطق الرمزي. وفي كل من هذين المجالين المختلفين لعبت قوة الرمز دوراً رئيسياً، وإن كان المحرك لهذه القوة هو الطب في مجال التحليل النفسى، والرياضيات في مجال المنطق. واختلفت كذلك وظيفة الرمز في كل من هذين المجالين، لأن المنطق الرمزي ليس رمزياً بالمعنى الفرويدى، وتحليل الأحلام لفرويد لا صلة له بالتركيب المنطقى، وكل منهما استغل الرمز على طريقته الخاصة.

ولقد ظهر أن محاولة تطبيق العلية الطبيعية — التى تقدمت بفضلها العلوم الطبيعية — فى مجال العلوم الإنسانية خاصة علوم الاجتماع والنفس وعلم الجمال، لم تؤد إلى نتائج ذات أهمية. وعلى الرغم من أن البحث فى المنبه والاستجابة قد اتخذ أبعاداً كبيرة فى علم النفس، إلا أنها مع ذلك لم تؤد إلى نتائج علمية دقيقة، وإذا تمسكنا بمنهج العلوم الطبيعية فى علم النفس، فإننا ننزلق إلى علوم الفيزيولوجيا والحياة والوراثة. ونبتعد عن المشكلات التى كنا نقصد إيجاد حلول لها.

ومن هنا فإن النزعة الطبيعية التحريية الموروثة عن القرن التاسع عشر لم تنمر كثيراً فى مجال العلوم الإنسانية، الأمر الذى جعل الاتجاه إلى البحث بمنهج جديد فى نظرية العلم والمعرفة

كان أساسه التصور الرمزي للمنطق والذي التقى بمشكلات جديدة في المعرفة الإنسانية. وكان أهم ما انتهى إليه هذا الاتجاه الجديد في نظرية المعرفة هو اكتشاف أن الاستجابة الإنسانية human response ليست استجابة سلبية، ولكنها دائماً استجابة إنشائية constructive ، لأن العقل لا يتعامل مع الواقع الخارجى مباشرة، بل يتعامل مع رموز من صنعه، سواء كان ذلك في العلم أم في سائر الخبرات الأخرى العملية أو الوجدانية.

وبهنا بهذا الصدد أن نذكر أهم إنجاز لهذا الاتجاه في علم الجمال عند أرنست كاسيرر وسوزان لانجر.

كاسيرر : ١٨٧٤ - ١٩٤٥

تأثر كاسيرر بفلسفة كانط عندما تلمذ في برلين على جورج زمل Simmel وهرمان كوهين، ثم أصبح من أبرز الكانطيين الحدد الذين ضمتهم جماعة ماربورج. وأهم ما أضافه كاسيرر لفلسفة كانط هو نظريته إلى المعرفة على أنها لا تكشف عن طبيعة الكون وحده بقدر ما تكشف عن طبيعة العقل الإنساني. ثم أن المعرفة لا تمثل إلا مظهراً من مظاهر نشاط العقل الإنساني، فالعقل الإنساني يقوم بوظائف مختلفة في علاقته بالبيئة المحيطة به، ولكي نعرف نوعية العمليات التي تتدخل في علمه ومعرفته، فلا بد أيضاً من فهم مظاهر النشاط الأخرى التي يقوم بها في مبادئ اللغة والأساطير.

وعمليات الإدراك الإنساني مثلاً لا تتم بغير أن يصطنع العقل لنفسه أدوات وتصورات يدرك من خلالها البيئة الخارجية، ومن هذه التصورات: اللغة وتصورات المكان والزمان والعند والعلة والحوهر. ومعنى هذا هو أن الفكر الإنساني يصطنع لنفسه أدوات هي نظم من الرموز ينظم بها معطيات الخبرة، وهو في ذلك لا يبتدع أسلوباً مختلفاً عن أسلوبه عندما يحاول أن ينظم حياته الانفعالية ومشاعره نحو نفسه وغيره وبيئته من خلال الفن والأساطير. فأى خبرة إنسانية سواء كانت خبرة نظرية علمية أم وجدانية عيالية أو انفعالية سلوكية، لا تتم بغير أدوات منظمه يتدعها الإنسان.

لذلك فقد تجاوزت اهتمامات كاسيرر فلسفة العلم لتكون فلسفة للحضارة تشمل فلسفة اللغة والفن والأساطير، فبهذه النظم ارتفع وعى الإنسان عن مستوى الوعى الحيوانى. وفلسفته تعد امتداداً لفلسفة هيغل التي كانت محاولة لتفسير ظواهر الروح، ولكنه لم يحضض هذه الظواهر لمنطق عقلانى قبلى كما فعل هيغل، وإنما اعتمد على كثير من نتائج علوم الحياة وعلم النفس والأثروبولوجيا.

وكان أهم ما وضعه كاسيرر وميّر به الإنسان هو قدرة الإنسان على تجاوز مرحلة الاستجابة للمنبه التي يقف عندها الحيوان والطفل، والارتفاع إلى مستوى القدرة على الاستجابة غير المباشرة للأشياء المحيطة، إذ تتحول المنبهات إلى رموز ومعاني بواسطة ما يسميه كاسيرر بالجهاز الرمزي. فبفضل هذا الجهاز لا يتعامل الإنسان مع الأشياء مباشرة، بل يتعامل برموز لها معاني معينة ينشؤها الإنسان لنفسه ويستجيب لها. إن هذا الجهاز عند الإنسان أشبه ما يكون بمحول كهربائي هائل يتلقى المؤثرات التي تقع في عبء الإنسان ثم يشكلها في لغة أو في علم أو في أساطير أو في فن.

وكثير ما يستجيب الإنسان لظواهر معينة باستجابات لا يمكن أن تصدر عن الحيوان، فقد يتزين، وقد يلجأ إلى الوشم، وقد يرقص بطقوس معينة إرضاء لقوى الطبيعة، أو قد يظل يطوف راقصاً حول مغارة لتفتّح أبوابها، في حين لا يمكن لفأر أن يقوم بمثل هذا السلوك في محاولته الخروج من متاهة أو فتح باب المصيدة! (٢).

كذلك نعد الإنسان ينشئ أشياء لا تحقق أي حاجات عملية وإنما لمجرد نشاط هذا الجهاز والتعبير عن قدراته، ولذلك حين يثرثر الطفل أو يتحدث الإنسان لمجرد لذة الكلام، فاللغة وإن كانت تقوم بعملية التواصل بين أفراد المجتمع، إلا أنها من جهة أخرى إفراز ونشاط وبمحاول الإنسان بواسطة التعبير عن خبرته الخاصة، لأنها ليست إلا نوعاً من أنواع العمليات الرمزية التي يقوم بها الإنسان.

ومن هذه العمليات أيضاً ما يأخذ شكل سلوك معين في إنشاء طقوس وأساطير السحر، وذلك عند محاولة الإنسان التعبير عن مخبراته الانفعالية الجماعية التي تصاحب الصيد والحرب والزواج والموت. عندئذ يقوم جهازه الرمزي بإفراز أشبه ما يكون بإفراز النحل للعسل أو بناء الطير لعيشه وهنا يتصرف الإنسان وكأنه مدفوع بقوة ضاغطة تضطره إلى هذا السلوك، فشأنه شأن الإنسان الذي يسلك بضيق دوافع اللاشعور سلوكاً لا يبدو عقلانياً ولا مبرراً وفقاً لمدرسة التحليل النفسي. ومن هنا يتضح التقاء فلسفة الأشكال الرمزية عند كاسيرر بمدرسة التحليل النفسي عند فرويد في تفسيرهما لظواهر الحياة الإنسانية سواء كانت سوية عند كاسيرر أو مرضية عند فرويد. فالرقص والفن والأساطير والعلم هي أعراض لعمليات رمزية يفرزها الإنسان شأنها شأن الحلم والهذيان حين تكون أعراض ضغط اللاشعور الجنسي عند فرويد.

(2) cf. Langer. Ibid., p. 29.

ولقد حاول كاسيرر التمييز بين أشكال الفكر الإنساني المختلفة لبيان اختلاف المنظور في كل منهما، فالعلم تعميم يستخدم اللغة والتصورات المنظمة للإدراك الحسى، فهى موضوع أو تجسد objectification لانطباعاتنا، أما الفن فيعتمد على تكييف الخبرات الشعورية وهى موضوع لحدسنا بالصور. وتقترب الأساطير من الفن، فكلاهما تكييف للانفعالات التى تصاحب خبرات الانسان فى الحياة، ولكن الأساطير تقترب من الدين، لأنها تتطوى على معتقدات معينة، ولا يكون الفن كذلك لأنه أقرب إلى الوهم. والأساطير تراث اجتماعى، فهى ترتبط كل الارتباط بطرق السلوك الذى يأخذ شكل الطقوس فى المجتمعات القديمة، وهى تقدم التفسير النظرى الذى يبرر قيام الجماعة بهذه الطقوس وما يصاحبها من انفعالات.

وأخذ كاسيرر عن كانط وعن الكانطيين الحدد تفسيرهم للفن على أنه ميدان مستقل عن ميدان المعرفة العلمية التى تعتمد على تصورات الذهن، ورأى أن الخلق الفنى أقرب ما يكون إلى عملية إبداع وتشكيل، أو هو ثمرة تفاعل تصورات الذهن وانطلاق الخيال الحر، فالصورة والحرية كلاهما من أهم منابع الخلق الفنى، وهما ليسا خصمين بل حليفين ضروريين مكملان لبعضهما فى كل المبتكرات الفنية.

سوزان لانجر (١٨٩٥ - ٩)

وقد سارت سوزان على خطى كاسيرر، فهى ألمانية الأصل مثله تأثرت باتجاهه الرم الذى ظهر فى دراستها للمنطق فكتبت مقدمة للمنطق الرمذى عام ١٩٣٧، ثم طورت أفكار وطبقت منهجها على الفلسفة بوجه عام فى كتابها "الفلسفة فى ضوء جديد" (١٩٤٢) Philosophy in New Key عرضت فيه للرمزية فى مجالات مختلفة عديدة كالعلم والدين والفن والموسيقى، ثم عممت نظريتها فى الموسيقى على كافة الفنون فى مؤلفها "الوجدان والشكل" (١٩٥٣) Feeling and Form و "مشكلات فى الفن" (١٩٥٧) Problems of Art.

وقد حافظت لانجر على أسس فلسفة كاسيرر الكانطية الحديثة، فتوسعت فى فهم الملكات والمبادئ المنظمة للخبرة الإنسانية سواء كانت فى العلم أو فى الفن أو فى الدين، وبينت كيف يتجاوز الإنسان بالغة مرحلة الاستجابة المباشرة للبيئة، وكيف يستطيع بفهمه لمعانى الأشياء أن يحيا فى عالم هو من الاتساع أضاعف عالم الحيوان. إنه لا يتعامل مع الأشياء مباشرة، بل مع شبكة من الرموز، ولغة الإنسان ليست مجرد اتصال communicative، بل هى أكثر من ذلك، لأنها تشكل عالم المحسوسات وتقدمه للإنسان فى صورة يفهمها representative.

والفن يشكل عالم الوجدان الإنسانى، وبواسطة هذا التشكيل يصبح الوجدان موضوعاً للتأمل. لذلك تتفق سوزان لانجر مع عدد كبير من نقاد الفن الذين عرفوا الفن بأنه شكل أو صورة معبرة *Singificant Form*، على حد تعبير الناقد التشكلى كليف Clive Bell وروجر فرى Fry، فقد انتهى هذان الناقدان إلى هذا الرأى فيما يتعلق بالتصوير، خاصة بعد تطور هذا الفن تطوراً نأى به عن أن يكون تمثيلاً، وظهرت فيه الاتجاهات التجريدية إلى حد أن كاد يستغنى فى بعض الأحيان عن تقديم أى موضوع فى بعض اتجاهاته *Non Objective Art*. كذلك عرّف بل و فرى الانفعال الجمالى بأنه استجابة للعلاقات الشكلية ولتنوع الصورة فى العمل الفنى لأنها موضع الابداع والخلق والعنصر الثابت الخالد فى أى عمل فنى.

وإذا صدق هذا الرأى بالنسبة للفنون التشكيلية، فإنه يصدق بوضوح أكثر إذا ما طبق فى مجال الموسيقى، فالموسيقى فن لا - تمثلى، وهى فن يختفى المضمون فيه حتى ليتحد بالشكل، وفى الموسيقى لا يحتاج المتذوق لها أن يبحث عن أى تصورات أو أى تمثيل مستمد من العالم الخارجى لأنها على حد قول الناقد الموسيقى إدوارد هانسلك لا تمثل شيئاً من العالم الخارجى وإنما هى عالم آخر من الأفكار الموسيقية.

ولكن سوزان لانجر تضيف فى تفسيرها للشكل والصورة فى فن الموسيقى بأنها أشكال معبرة عن جانب هام جداً من الانسان هو عالم الوجدان تعبر عنه، فالانغماس الموسيقية فى نموها وصراعتها وتوقفها وسرعتها تماثل مايجرى فى باطن الانسان من مشاعر ووجدانات. ويمكن أن تكون الموسيقى بهذا المعنى تجسيداً لحياة الوجدان، وتشكياً يرمز لما يجرى فى باطن الانسان من انفعالات، ولكنها ليست تعبيراً مباشراً عن انفعالات الانسان ووجداناته، وإنما هى تشكيل لتصوراته عن هذه الانفعالات والوجدانات يمكن تأمله ويمكن أن يكون مشتركاً بين الفرد وغيره من أفراد المجتمع. وبذلك ينطوى الفن على قيمة معرفية مصدرها أن الانفعال يتحول إلى موضوع يمكن فهمه وله تصورات ومعنى.

وفى هذا تختلف سوزان لانجر عن فلاسفة التحليل المنطقى وأتباع الوضعية المنطقية عندما يفسرون القيم الجمالية تفسيراً سيكولوجياً فيسلبونه المعنى طالما كان فى رأيهم مجرد تعبير عن الانفعالات الخاصة بالمتذوق وطالما كانت الأحكام الجمالية عبارات لا تنطوى على أية حقيقة، إذ لا يمكن وصفها بالصدق أو بالكذب.

وكذلك تختلف لانجر عن فلاسفة التحليل المنطقي حين ترى أن عالم المعنى لا يقتصر على المعرفة العلمية وحدها، بل إن الإنسان يستخدم قدراته العقلية في تصوير ما يخفيه وما يحبه، وهو لا يستخدم قدراته العقلية في العلم فقط، بل يستخدمها في تشكيل عالمه الفني وفي تصوراته الأسطورية، ولذلك فهي ترى أن للفن دوراً عظيماً في الكشف عن عالم من المعاني والبناءات التي ينشئها الإنسان ولا تكون أقل أهمية في الكشف عن حقيقة فكره عن النظم العلمية المختلفة.

وتنتهي لانجر إلى القول بأن هناك قدراً من المعرفة يتدخل في الإدراك الفني عند الفنان والمتذوق. ولشرح القيمة المعرفية في الإدراك الفني يمكن أن نحمل نقطة البدء ما ذهب إليه كثير من الفلاسفة والمفكرين من أن الفن يعتمد على حدس intuition معين. ولكن تورط أكثر القائلين بهذا الحدس الفني في وصفهم لهذا الحدس بخصائص تجعله أقرب إلى الإلهام وإلى الرؤية اللاعقلانية أو إلى أنه شعور feeling، وهنا توجه لانجر نقدها لهذه التفسيرات التي ارتبطت بالحدس. وأول ما تؤكدوه هو ضرورة الاحتراز من الخلط بين المعرفة الحدسية وبين الشعور feeling، ذلك لأن الشعور هو ميل للاعتقاد في مبدأ معين يوجه سلوك الإنسان، وليس الشعور معرفة. كذلك ليس هذا الحدس إدراكاً إلهامياً بكائنات غيبية لا علاقة لها بأحداث الواقع، بل إنه فهم وإدراك يتعامل برموز مرئية أو كائنات مدركة إدراكاً حسياً.

والخلاصة أن الحدس لا يمكن تفسيره على أنه نوع من المعرفة التي تعلق على الحدس والعقل، ولكنه منهج في المعرفة يتدخل مع الحس والعقل.

وتشير لانجر إلى التفسير الذي وضعه أويونج C.A. Ewing في محاضرة له في الأكاديمية البريطانية عام ١٩٤١ عنوانها "العقل والحدس" Reason and Intuition، إذ يذهب في مقالته هذه إلى القول بوجود إدراك مباشر غير استدلالى ومن الضروري افتراض وجوده في كل استدلال. فمثلاً عندما نستدل على نتيجة معينة فنحن ندرك مقدماً بأن هناك ارتباطاً بين هذه المقدمات وهذه النتيجة، وهذا الإدراك المباشر ليس استدلالاً، ولكنه حدس ضرورى يخدم الاستدلال.

وهذا الإدراك الحدسى سبق أن توصل إليه الفيلسوف الانجليزى جون لوك في بحثه في "الفهم الإنسانى" ^(٢) وسماه بالنور الطبيعى Natural Light، وضرب أمثلة توضحه في معرفتنا التي تقوم على أنواع من الإدراك الحدسى المباشر، وأهم هذه الأمثلة قوله إن العقل يدرك أن

(٢) Loke Q Human Understanding

الأبيض ليس أسود، وأن الدائرة ليست مكونة من زوايا، وأن الثلاثة أكثر من الإثنين ومساوية لواحد وإثنين. إن مثل هذه الإدراكات المباشرة للعقل غير استدلالية وهى المقصود بالحدس. ويفهم من ذلك أن الحدس عند لوك ليس اكتشافاً لحقيقة ميتافيزيقية تسمى بالجوهر Substance، ولا هو التقاء بماهية لا يدركها الإنسان العادى، بل هو منهج فى المعرفة لا يتعارض والتفكير الاستدلالى، بل إن التفكير الاستدلالى يفترض وجوده عندما يتعلق الأمر بإدراك العلاقات والأشكال والمعانى. وبهذا تأخذ لانجر بما سماه لوك بالنور الطبيعى، لأنه حدس منتج لمعرفة منطقية، وهو ذلك النوع من الإدراك المباشر الذى يدرك الخصائص الشكلية والعلاقات والمعانى والمجردات والأمثلة، وهو أسبق من أى إيمان belief يحتمل الصواب والخطأ وأسبق من أى عمليات تفكير استدلالى يمكن أيضاً أن تصح أو تخطئ. إنه لا يكون صادقاً أو كاذباً، ولكنه إما موجود أو غير موجود.

وعندما نكون فى مجال الفن فنحن لا بد أن نعتد على هذا الإدراك الحدسى، لأننا لا نقوم بعمليات فكرية استدلالية عند تذوقنا للفن. إننا ندرك الشكل، وهو رمز يدعه الفنان وينشؤه، ولكنه لا يقصد أن يشير به إلى تصورات محددة ولكنه يتركه يوحى لنا بمضمون Import وليس بمعنى محدد Meaning. فالعمل الفنى يتميز بأنه رمز وليس إشارة أو علامة Sign، إنه ليس كالعلاقات التى تستخدمها العلوم المختلفة وتسمى مجازاً برموز، لأنه ليس أداة بها معنى محدد. وقد سبق أن وضع تشارلز موريس الفرق بين الرمز الفنى وبين الرموز أو الإشارات والعلاقات المستخدمة فى العلوم Signs، حين ذكر أن الإشارة ليس لها معنى نستعمله من تأملنا لها، وإنما تستمد معناها من دلالتها على شئ نتفق على أن نستعملها للإشارة إليه، أما الرمز Symbol فله فى ذاته مضمون خاص به ندركه مباشرة من مجرد تأملنا له وانفعالنا به، فكأن الشكل يوحى بالمضمون ويتحد به اتحاداً عضوياً بحيث يترتب على ذلك أن أى تغيير فى الشكل يتبعه تغيير فى المضمون، فلو غيرنا فى اللون الأسود فى اللوحة واستبدلناه بالأحمر قلن يظل المعنى واحداً، أما الإشارة فى فصلتها بمعناها صلة إتفاقية مصطنعة، ومن ثم يصبح فى إمكاننا أن نستبدل إشارة بإشارة أخرى متى اتفقنا على أن يكون لها نفس المعنى كما لو استبدلنا العدد ٣ بالصارة ٢ + ١ أو رمزنا لها بالمثلث.^(٤)

وبناء على هذا التفسير لطبيعة الإدراك الخاص بالرموز الفنية يمكن للانجر أن تقول إن اللوحة والتمثال هى رموز لها مضمون وجدانى وتكشف عن نوع معين من التصورات المعرفية بهذا المضمون، وأن كل هذه العناصر هى التى تكون موضوعاً للإدراك الحدسى الذى يتدخل عند تذوق الفنون، ويزداد هذا الإدراك كلما كان الشكل أكثر تعبيراً وإيضاحاً عن المضمون.

(٤) cf. Charles Morris : Science, Art and technology. The Kenyon. Rview. 1939. PP. 409-423.

وواضح مما سبق أن الإدراك الفني يقع دائماً على الشكل ويفهم بغير تعميم أو استدلال أو تجرييد، لأن الفن الجيد فيه التجريد والتعيين معاً وفي آن واحد، إنه تجسيد لما هو كليّ. ويقترب الكاتب الفرنسي Flaubert من هذا الرأي عندما يقول إن الفكرة Idea لا تدرك منفصلة عن رمزها، إنها الكلى فى الشيء Universalium in Re فالإدراك الحدسى الذى تنزق بواسطته الأعمال الفنية ليس شيئاً مختلفاً كل الاختلاف عن إدراكنا الحدسى للأشكال والعلاقات التى تدخل مادة لتفكيرنا الاستدلالي فى الحياة اليومية.

كذلك يتضح لنا أن الرؤية الفنية لا تنفصل عن رؤيتنا لموجودات هذا العالم المحيط بنا فى حياتنا اليومية، ولكنها تتميز بأنها تدرك الصور المعبرة عن ذلك الجانب الوجدانى الذى لا تستطيع اللغة العادية التعبير عنه والذي يشكل أسلوب الحضارة والثقافة التى نعيشها.

فاللغة والفن يقرمان بمهمة واحدة هى تصوير وتشكيل خبراتنا. اللغة تشكل وتصوغ إدراكنا لموجودات البيئة الخارجية المحيطة بنا وعلاقتها به. أما الفن فهو بشكل وصور حقائق عالمتا الباطنى وما فيه من وجدان وانفعال ومشاعر ويقدمها فى رموز ويلعب الخيال الفنى الدور الرئيسى فى إبداعها. ومما لا شك فيه أن الفن يكشف عن عالمتا الداعلى بقدر ما تكشف اللغة عن عالمتا الخارجى: فاللغة تنظم خبراتنا الحسية وانطباعتنا بما حولنا من أشياء وتستخدم فى هذا الرموز الاستدلالية Discursive، أما الفن فىقوم بتصوير خبراتنا الشعورية بواسطة رموز تمثيلية Presentational Symbols.

وعلاصة القول هو أن الفن يقوم بدور عظيم فى الكشف عن أساليب الوجدان التى تختلف باختلاف الحضارات وتغير بتغير الأجيال، كما أنه يؤثر فى طرق وأساليب الإدراك الفنى حين يقوم بتجسيد الوجدان وتصويره فى أشكال وصور قابلة للإدراك الفنى، أى أنه يحول ما هو وجدان ذاتى فى طبيعة الإنسان إلى موضوع Objectification of emotions ولكنه فى نفس الوقت يمكن أن يقوم بعملية أخرى عكسية حين يدرّب عيوننا وآذاننا وإدراكنا على استيعاب جانب من البيئة الخارجية ويحوّله إلى عالم خاص بنا فتشيع الحقيقة الخارجية بمعانى وصور وغمالات من خلق أنفسنا، وبهذا فهو يعلج الذاتية على الطبيعة الخارجية Subjectification of Nature.

الفن باختصار فى رأى الفيلسوفة المعاصرة سوزان لانجر يقوم بوظيفتين عكسيتين: الوظيفة الأولى هى أنه يحول الخبرة الذاتية إلى موضوع ندركه إدراكاً فنياً، والوظيفة الأخرى المقابلة هى أنه يحول الموضوع إلى خبرة ذاتية.

وتنتهى سوزان لانجر من ذلك إلى تأكيد أهمية التربية الفنية حين تصفها بأنها تربية للوجدان والمشاعر الإنسانية، وتهذيب لهذا الجانب الذى لا يستطيع اللغة العلمية الوصول إليه. وترى أن إهمال هذه التربية يعرض أفراد المجتمع لفوضى الانفعال والوجدان الذى يسي إلى الطبيعة البشرية، فالفن السئ رمز لشعور ووجدان سي⁽⁵⁾.

(5) cf. Langer : Artistic perception and Nature +++ Problems of Art. pp. 53.

الفصل الخامس

نماذج من الفكر الجمالى فى أدبنا المصرى الحديث

على مدى تاريخ الفلسفة كانت فلسفة الجمال تعنى بالبحث فى مبادئ النقد الفنى والإحساس بالجمال وإبداعه وهى على صلة وثيقة بمبادئ المعرفة والسلوك الأخلاقى. فالجمال وإن كان القيمة العليا التى يسعى إلى تحقيقها فيما يدعى ويتذوقه من آثار فنية وأدبية فإنه على صلة بالخير الذى هو القيمة العليا التى ترجه أحكامه بالخير والشر على السلوك وعلى الحق الذى هو غاية المعرفة.

ولما كان لكل قيمة من هذه القيم الثلاث معاييرها التى تختلف باختلاف الزمان والمكان وباختلاف حاجات الإنسان ورغباته، فقد تعددت فلسفات الجمال واختلفت مذاهبه ومن هنا كان لتاريخ الفكر الجمالى أهميته منذ اليونان حتى العصور الحديثة والمعاصرة.

ولما كان فكرنا العربى المعاصر يكون حلقة خاصة لها جذورها الممتدة فى التراث الإنسانى والمتشابكة بالحضارة المعاصرة، وكان للإبداع الفنى والأدبى أثره فى فكر مفكرينا، فقد رأينا ضرورة إضافة هذه الحلقة لتكمل الحلقات السابقة وذلك بعرض بعض النماذج الهامة لدى بعض أعلام فكرنا المصرى الحديث وفى مقدمتهم عباس محمود العقاد وتوفيق الحكيم وزكى نجيب محمود.

أ - الجمال والحرية عند العقاد

ذهب مفكرنا وأدينا الراحل عباس محمود العقاد مذهباً فى الفن والجمال يدور حول العلاقة بين الجمال والفن والحرية.

ورأى العقاد أن تقدير الأمم للفنون الجميلة يعبر عن مقدار حبها وتعلقها بالحرية، ذلك لأن الصناعات والعلوم إنما تحقق مطالب العيش، والأمم تساق إلى مزاولتها مرغمة مجبرة شأنها فى ذلك شأن من يأكل ويشرب ويلبس ويلبى حاجاته بالضرورة وليس مختاراً مريدأً، وإنما تعرف الأمم

الحرية حين تأخذ في التفضيل بين شئ جميل وشئ أحمل منه وتتوق إلى التمييز بين مطلب محبوب ومطلب أحب وأوقع في القلب وأدنى إلى إرضاء الذوق وإعجاب الحس. ولا يكون ذلك فيها إلا حين تحب الجمال منظوراً أو مسموعاً أو حائلاً في النفس أو مثلاً في ظواهر الأشياء وذلك الذي عتناه بالفنون الجميلة.

ومما لا شك فيه أن ممارسة الفنون ممارسة لحرية اختيار الإنسان عندما تراه يفاضل ويميز بين شيئين جميلين لا يبغي من وراء هذا التفضيل اجتناء منفعة أو حاجة سوى إثبات القيمة الجمالية. والحرية التي يقصدها العقاد لا تعنى عنده التخلص من القيود لأن القيود والقوانين هي أساس اختيار الحرية.

يقول : انظر إلى بيت من الشعر وتصرف الشاعر فيه، إنه مثل حق لما ينبغى أن تكون عليه الحياة من قوانين الضرورة وحرية الجمال.

فهى قيود شتى من وزن وقافية غير أن الشاعر يعرب عن إطلاقه نفس لا حد لها حين يخطو بين كل هذه السدود خطوة اللعب، ويظهر من فوقها طفرة النشاط ويظهر بالخيال فى عالم لا قائمة فيه للعقبات والمراقيل.

ولعل أساس توحيد العقاد بين الحرية والجمال مستمد من تعلقه بعالم الأحياء، فما نراه متناسباً فى المصمم والشكل، إنما يكسب صفة الجمال لأنه أقرب الصفات التى تساعد الكائن أو العضو على أداء وظيفته فى يسر وسهولة.

وكلما زاد نصيب الشئ من العوائق التى تقيد أدائه لوظيفته، تناقص نصيبه من الحرية والجمال على السواء.

وليس مجرد أداء العضو أو الكائن لوظيفته هو المقصود، ولكن المقصود هو كل ما يسر للعضو حرية الحركة.

ويعمم العقاد هذه الفكرة فيقول : إن الملمس الجميل هو الملمس الناعم الذى تنساب عليه اليد فلا تحس ما يعوق حركتها، والصوت الجميل هو الصوت الحر السالك الذى لا ينحاش كما يقول المغنون والذى تحس وأنت تسمعه أنه خارج حنجرة لا عقلة فيها، بل يمكنك أن تقول مثل هذا القول فى الفكر الجميل، فتصفه بأنه هو الفكر الحر الذى لا تريم عليه الجهالة ولا تنقله العرافات ولا يصدده عن أن يصل إلى وجهته صداد من العجز.

ثم يمكنك أن تقول مثل ذلك فى الفنون الجميلة جملة واحدة. لأنها هى الفنون التى تشبع
فينا حاسة الحرية وتمتعنى بنا حدود الضرورة والحاجة، وما من شئ تستعمله وتعنف نفسك إليه
وهو مغلول العيال منقبض عن وظائفه حتى الأخلاق ما من جميل فيها إلا كان جماله على قدر ما
فيه من غلبة على الهوى وترفع عن الضرورة وقوة على تصريف أعمال النفس فى دائرة
الحرية والاعتبار.

فالجمل إذن هو الحرية والجمال فى الجسم الإنسانى هو حرية وظائف الحياة وسهولة
محارها ومطابقة أعضاء الجسم لأغراضها وقيام هذه الأعضاء مقام الأدوات الملية لكل إشارة من
إشارتها.

ب - التعادلة والمثالية الأفلاطونية عند الحكم

عاصر توفيق الحكيم ما جرى على الساحة الفكرية فى مصر من كفاح ضد الاستعمار
وشارك الدعوة للاستقلال والحكم النيابى كما شاهد الصراع الذى احتدم فى الثلاثينات والأربعينات
بين انصار التراث وانصار الثقافة الغربية.

وقد صاغ الحكيم نظريته التى أطلق عليها اسم التعادلة بعد أن دعى الاتجاهات السائدة فى
الفكر والفن والأدب المعاصر له.

والتعادلية عنده تدعو إلى إيجاد توازن فى كل أنحاء الحياة الإنسانية وقد وضع أن هذا
التوازن كان موجوداً دائماً لدى المصرى منذ أقدم العصور إلى أن جاء عصر العلم ففقد على هذا
التوازن لصالح العقل، ومن هنا فقد دعا الحكيم إلى أهمية الإيمان لمعادل العقل، ورأى أن الإنسان
حر ولكنه مجبر ومسير ومحدود بالإرادة الإلهية — كذلك فإن الشر والخير متعادلان وكلاهما
ضرورى لمعادل أحدهما الآخر.

وفى السياسة رأى وجوب أن تعادل قوة الحاكم قوة المحكوم بحيث لا تنفرد قوة واحدة
دون الأخرى.

والتعادل كما هو مطلوب لحياة الإنسان، فهو أيضاً قانون الطبيعة ورد فعل مستمر، وعلى
هذا النحو ينهى للفن والأدب أن يحققا التعادل بين الشكل والمضمون وأن يهدفا إلى تحقيق التعادل
بين المتعة والجمال.

هذه الفلسفة التعادلية عند الحكيم هي محور حياده الفكرى وهى أساس حياته التأملية وسيادة نزعتة المثالية التى تفسر عزوفه عن أى انتماءات حزبية أو سياسية.

لكن إدراكه للعدل الاجتماعى والحرية السياسية سرى إلى عديد من كتاباته ومسرحياته التى كرسها لنقد الثروة السياسية والنفاق الاجتماعى الدائر حوله ففى عام ١٩٣٩ ندد بالممارسات البرلمانية فى مسرحية براكسا وفى يوميات نائب فى الأرياف صور نماذج وأحوالاً اجتماعية متخلفة فى الريف المصرى وبين كيف تتحول نصوص القانون أسلحة فى أيدى السلطة تقرب بها من تشاء وكتب مسرحية السلطان الحائر، أثار فيها مشكلة السلطة وهل تكون الغلبة فيها للسيف أم للقانون.

وبعد ثورة ١٩٥٢ صور فى مسرحية الأيدى الناعمة تحول الفن فى الطريق الارستقراطية التى لم تكن تدرى شيئاً عن قيمة العمل ثم نشر عام ١٩٥٦ مسرحية الصفقة مندداً بالظلم الواقع على الكادحين وما يقع على كاهلهم من الملاك الذين لا يربطهم بالأرض سوى الاستغلال، وبعد النكسة ١٩٦٧ كتب بنك القلق فى شكل جديد سماه المسروبة.

والحقيقة هى أن الحكيم، لم يرض عن الليبرالية السائدة قبل الثورة كما لم يرض عن اشتراكية الثورة ولا عن الرأسمالية التى كانت مستغلة لشهوة البلاد، ووصف الليبرالية السابقة على الثورة بأنها ليست ليبرالية سليمة، ووصف الاشتراكية المطبوعة بعد ذلك أيضاً بأنها اشتراكية غير سليمة، لأن الليبرالية الحقيقية هى التى يسمح بوجود أحزاب تمثل الطبقات تمثيلاً صادقاً. أما الأحزاب التى كانت تحكم فقد كانت أحزاب أصحاب المصالح، والثورة التى جاءت بعد ذلك مهدت فقط لاشتراكية لحمت أشياء فى أشياء بما يمكن أن يسمى الاسترأسمالية.

لكل هذا لم يرض الحكيم اليمين ولا اليسار فكان فى فكره مقترباً متفلسفاً يحكم بحكم مثالى على نحو ما كان يرى فيلسوف اليونان وأبو المثالية أفلاطون فى جمهوريته الفاضلة.

وكانت تلك المثالية الأفلاطونية وراء إيمان الحكيم بعالم القويم المفارقة للحياة الواقعية، وهى التى أملت عليه أن يرى فى الفن تعبيراً عن مثال الجمال العائد الذى ينأى عن الاشتغال الأرضى وعن تحقيق أى منفعة.

يلخص أحد أبطال مسرحيته بيجماليون هذه النظرية الجمالية فيقول "أنا أقدر الجمال ولكنى أزدري الجميلات"، ويقول فى رده على مقال لأحمد أمين عن غاية الأدب والفن.

" إن الإنسان الأعلى هو الذى يصون الجمال الفنى عن الاشتغال الأرضى " (١)

(١) تحت شمس الفكر ص ٥٤ .

والحقيقة هي أن الجمال في حد ذاته هو قيمة مصاحبة للفن حين يكون الفن تعبيراً عن حياة الإنسان وليس ثمة تناقض كما يرى الحكيم بين العيال والحياة، فتاريخ الفن يبين ارتباط الفن بنشاط الحياة الإنسانية، وقديماً كان الإنسان حين يخرج إلى الحرب أو الصيد أو يقوم بالزراعة أو حتى الثمار والحصاد تصاحبه الموسيقى والغناء.

على أن للحكيم رأياً في الفن لا يخلو من الطرافة، يذكر في كتابه عدالة وفن أو من ذكريات الفن والقضاء أن تصادف وهو في مقعد النيابة أن مثل أمام القاضي "حاوي" نشال وادعى للقاضي أنه فنان، فما كان من الحكيم وهو مستغرق في تأملاته أن أخذ يفكر في الحدود الفاصلة بين مهارة الحواة وحقيقة الإبداع في الفن، وانتهى إلى التفرقة بين ماله بريق ومابه إشعاع، فيقول قد يكون البريق خاطئاً كبريق النحاس المجلول ولكنه يصدأ بعد حين، وتاريخ الفن يدلنا على أعمال فنية كانت في غاية من البراعة والبريق في عصرها ولكنها صدمت وانطقت بعد ذلك إلى الأبد، كما يدلنا على أعمال فنية أخرى لم يكن لها مثل تلك البراعة في وقتها ولكنها استطاعت أن تحتفظ بما لها من إشعاع داخلي على مدى العصور التالية. إن البريق وحده يخطف البصر، أما الإشعاع فقد لا يعطف البصر ولكنه ينفذ إلى أعماق النفس وإلى أبعاد الزمن — ولا نجد أبعد من هذا التفسير عندما نحاول البحث في حقيقة القيم الجمالية في أعمال الفن العالدي التي تبقى على مر العصور.

أما عن الروح المصرية وفلسفتها في الفن ففسرها بقوله: في مصر أفكار ثابتة لم تتغير منذ عهد الأساطير القديمة لأنها مستوحاة من نفس طين هذا الوادي العصيب ومن نفس هذا النيل العالدي، ما اليونان بأساطيرها وفلسفتها بغير البحر المتوسط وما أساطير النرويج والشمال بغير الغابات، فتمثيلات مصر وصورها تمثل الشباب لأن الحياة في مصر تتجدد وتبعث وتوحى بالحياة العالدة إن العمر لا وزن له في مصر، آلهتهم وملوكهم وكهانهم وعبيدهم نحفاء لا يبدو عليهم العمر ولا أثر واحد من آثار الزمن إن مصر كانت تؤمن بانتصارها على الزمن ومن هذا النيل مخرجت أساطير البحث ولم تكن لتؤمن بالمسيحية والإسلام لو لم تجد في هذين الدينين فكرة البحث^(١).

ولقد أدرك المصري القديم هذه الأفكار بالقلب لا بالعقل، ولهذا فقد كان للإيمان القلبي دوره في الكشف عن الروح وعن القيم.

^(١) تحت شمس الفكر، من رسالة إلى طه حسين ص ٧٢.

أما عن سيادة العقل ورجحان لغة المادة فقد جاء مع اليونان ومع منطق سقراط الذى طغى على روح هو "ميروس" ومن هنا جاءت غضبة نيتشه الذى تأثر به الحكيم فى رفضه لسيادة منطق العقل ومن هنا فقد جاءت دعوة الحكيم لضرورة التوازن بين الإيمان والعقل وتطعيم المادة بالروح.

وقد ظهر أثر القلب والروح فى الفن المصرى القديم، فلم يكن جمال الجسم أو الطبيعة هو السائد فى فن التحت المصرى القديم، إنما كانت الفكرة هى التى تعنى المصرى القديم، إنه كان يستنطق الحجر كلاماً وأفكاراً وعقائد ويشعر بالقوانين المستترة التى تسيطر على الأشكال، هذا كله كان يحسه الفنان المصرى لأن له بصيرة غريزية تنفذ إلى ما وراء الأشكال الظاهرة.

أليس هذا هو ما أعجب أفلاطون فيلسوف اليونان فى فن مصر القديمة؟؟ ألم يعجب أفلاطون بالتصوير المصرى الذى يراعى النسب الهندسية ويستبعد الظاهر المحسوس ويلغى بدعة المنظور؟؟

جـ - الوضعية المنطقية والتحليلية فى جماليات زكى نجيب محمود

تدور فلسفة زكى نجيب محمود الجمالية حول عدة محاور أهمها منطق التحليل اللغوى المستمد من فلسفة الوضعية المنطقية ونظريته الانفعالية فى القيم ثم موقفه فى النقد الأدبى والفنى.

لقد تمسك زكى نجيب بمنهج التحليل الذى يطبق معيار التحقق على لغة العلم فذهب إلى القول بأن صدق العبارات فى العلوم الطبيعية يرجع إلى مطابقة العبارة للواقع، أما فى العلوم الرياضية فيكون المعيار هو اتساق النتائج مع المقدمات.

ويسلط زكى نجيب سلاح التحليل على عبارات الفلسفة الميتافيزيقية التقليدية التى تتحدث عن مطلقات لا تشاهد فى الواقع وبالتالي لا يمكن تطبيق معيار الصدق والكذب على مدلول لها وينتهى إلى القول بأن ما تتحدث عنه الميتافيزيقا من مطلقات كالقول بالمثل أو الجوهر أو الأنا الكلى هى عبارات لاهى صادقة ولا هى كاذبة وإنما هى عبارات من باب اللغو خالية من المعنى.

ومنهج التحليل المنطقى للغة الذى يسلطه على لغة اللوم بل واللغة الجارية هو الأداة التى يفرق بها بين اللغة العلمية وما عداها من لغات لا تدعول المحال العلمى كمعارات الشعر والأدب والدين والفن.

ويضرب مثلاً لذلك ما دارت حوله الفلسفة المثالية الأفلاطونية من حديث عن مثل الخبير والجمال ووجودهما في عالم مفارق عالد مستقل عن عالم الواقع المحسوس، يعقّب زكى نجيب على ذلك بقوله: "إننا في الحقيقة لا ندري كيف يكون لمثل هذا الكلام معنى - لأنه ليس هناك من الكلمات ما يدل على موجودات فعلية إلا أسماء الأعلام وأى كلمة مثل إنسان في حد ذاتها هي رمز ناقص لا يرمز إلى شئ محدد إلى أن يعرف الفرد الجزئى الذى يتصف بمجموعة الصفات التى تدل عليها هذه الكلمة.

وكذلك نقول فى كلمة جمال فهى ليست كلمة واحدة كما يبدو، ولكنها مجموعة من صفات لا يكون لها مدلول فعلى إلا إذا وقفنا على الفرد الجزئى الذى تتمثل فيه تلك الصفات، أى أن هذه الكلمة عند تحليلها ليست اسماً لشيء محدد معين.

وحتى لو فرضنا أن كلمة جمال اسم لفكرة معينة نراها متمثلة فى كل الأشياء التى نقول عنها إنها جميلة، فنحن لا نسأل ما هذه الفكرة الواحدة التى تكون فى الشفق وتكون فى قصيدة الشعر فى آن واحد... فلئن كان جمال الشفق فى لونه فليس لقصيدة الشعر لون وإذا كان جمال القصيدة فى صورتها أو فى لفظها الموزون، فليس للشفق صورة ولا لفظ موزون منظم، قل ما شئت فى العنصر الذى نراه مصدر الجمال فى شئ ما نجد أن هذا العنصر غالب فى أشياء أخرى مما نصفه بالجمال .

إن كلمة جميل يدور دورها من كلمات لا تشير إلى شئ قائم فى عالم الأشياء الخارجية، بل تشير إلى حالة نفسية يحسها قائلها فليس فى الشفق الجميل إلا سحاب مصبوغ بالوان يمكن تحديدها بأطوال موجاتها الضوئية وأن الحمل فيما هو من نفس رايها وكلمة جميل دال على حالة ذاتية عند فرد معين وليس ثمة تناقض بين شخصين يقفان أمام الشفق الواحد، ويقول أحدهما إنه جميل بينما يقول الآخر إنه محال من الجمال. ^(١)

ويوضح زكى نجيب نظريته فى القيم الأخلاقية والجمالية بقوله إن أحكامنا على سلوك معين بالخير أو على موضوع أو شئ بأنه جميل، إنما هي أحكام تصف شعورنا وانفعالنا بما يعجبنا أولاً يعجبنا ومن هنا تخرج أحكامنا وعبارتنا التى تتحدث عن الخير والجمال تخرج عن جمال العظم.

يوضح زكى نجيب محمود نظريته فى القيم بقوله:

^(١) نحو فلسفة علمية ص ١٠٨.

"إن العبارة الأخلاقية وكذلك العبارة الجمالية لا تصف شيئاً، إنما هي تعبير عن انفعال
المتكلم وهي تقال لعلها تثير في السامع انفعالا شبيهاً به، كما يصيح حيوان من دعر فتشير الصيحة
دعرا شبيهاً به عند سائر أفراد الفصيلة التي تسمع الصيحة، والأمل في أن يستخدم المنفعل كلمة معينة
فتشير بها انفعالاً شبيهاً بانفعاله عند السامع مرجعه أن أنباء الجماعة الواحدة يربون على طريقة واحدة
فتصطحب كلمة ما بشعور ما في عملية التربية حتى إذا ما نطقت كلمة بعد ذلك أحدثت في نفس
سامعها نفس الشعور الذي كان قد اصطحب بها مراراً أثناء تنشئته وتربيته." (١)

أما في النقد الفني ليجبى زكى نجيب محمود مذهب النقد الجديد New - criticism
وغلاصته أن الناقد عندما يتناول موضوعاً من موضوعات الفن والأدب فعليه ألا يبحث عما يحاكيه
هذا العمل الفني أو الأدبي سواء كان باطن نفس الفنان أو خارجها، على الناقد أن يعكف على تحليل
العمل نفسه ولا ينفذ من خلاله إلى نفس الفنان ولا إلى العالم الخارجي، عليه أن يقف عنده ليرى
كيف تألفت عناصره.

يقول لا يجوز للناقد أن يسأل عن لوحة مثلاً قالاً فراها أو ما
معناها لأنه لا مغزى ولا معنى في الفنون إذا الفن علق لكائن جديد هل نسال عن جبل أو عن نهر
أو عن شروق أو غروب فائلين ما مغزى وما معنى أو هل ترانا ننظر إلى التكوين وحده معجبين
أونافرين. (٢)

وعندما يتحدث زكى نجيب عن موقفه النقدي فإنه لا يقف عند حدود التأثير والا نفعال
وإنما ينظر إلى الأعمال الأدبية والشعرية نظرة المحلل المدقق، ويرى أن الشاعر عندما يبدع فإنه
يخسد اللامحدود في لفظة مكثفة محدودة، ويضرب مثلاً لذلك قصيدة أنس الوجود للعقاد عبر فيها
العقاد عن تحسد مصر كلها في آثارها القابعة في معابدها، إذ يرى العقاد كيف يرقد الزمان في
جوف تلك التماثيل وكأنها مسحورة ترجو كاهناً يزيل عنها السحر. (٣)

فما يقوله شاعرنا العقاد

(١) موقف من الميتافيزيقا دار الشروق ص ١٢٧.

(٢) في فلسفة النقد ص ١٢٢ إلى ص ٢٢٥.

(٣) مع الشعراء ص ١٥.

قضى نحبه فيسه الزمان الذى مضى

فكان له رسماً وكان له قبراً

وأشهدنا منه شحوصاً كأنها

ساحر ترجو كأنها يطل السحرا

كذلك ينظر زكى نجيب فى فلسفة الفارابى ونقده للشعر ويرى فى نص موجز ورد فى كتاب احصاء العلوم ما يقترب من مذهب الناقد الانجليزى الشهير إيفورد ريتشارد فى كتابه مبادئ النقد الأدبى.

فى مذهب الناقد الانجليزى ريتشاردز أن "العن عند قراءة قصيدة تسير فى عمليات متتابعة تدرك بها الكلمات المكتوبة فتحدث استجابات شتى يصل عددها إلى ست، وتتلخص فى الاحساسات البصرية الحادثة عند قراءة الكلمات ثم ترتبط بها الصور الخيالية التى تنطوى عليها هذه الكلمات ثم تطرأ خيالات أخرى تستدعيها هذه الصور وأفكار عن موضوعات تثير انفعالات وأحيراً ينجم عن ذلك مواقف سلوكية."⁽¹⁾

والى مثل هذا التعبير يتحدث الفارابى عن طبيعة التخييل الشعرى ويبين أثره على القوة النزوعية للمتلقى فيقول فى الفصل الذى عقده لعلم المنطق فى كتابه احصاء العلوم عندما كان يصدد مقارنة العبارة الشعرية بغيرها من العبارات الدالة:

الأقوال الشعرية هى التى تولف فيها أشياء من شأنها أن تعيل فى الأمر الذى فيه المعاطبة عيالاً ما أو شيئاً أفضل أو أحسن، ذلك إما جمالاً أو قبحاً أو جلالة أو هواناً أو غير ذلك مما يشاكل كل هذه .

ثم يصف المرحلة الثانية التى لا يقف عندها القارئ وكفى بل لتثار فى ذهنه خبرات ما ضية تشبه الصور الحاضرة أمام ذهنه فنقول:

" ومرض لنا عند استعمال الأقوال الشعرية عند التخييل الذى يقع عنها فى أنفسنا شبيه بما يمرض لنا عند نظرنا إلى الشئ الذى يشبه ما يعاف، فإننا من ساعتنا يخيّل لنا فى ذلك الشئ أنه مما يعاف فتقوم أنفسنا منه ففتحته إن تيقنا أنه ليس فى الحقيقة ما يخيّل لنا."

⁽¹⁾ I.A. Richards. Principles of Literary criticism, Rout ledge. 1960. p. 177.

أى قد يحدث أن ينظر الإنسان إلى شئ ليس فى ذاته كريهاً لكنه يشبه شيئاً آخر كريهاً
فيستدعى بحسب قانون التداعى شبيهاً له.

أما المرحلة التالية فهي تصور الأثر النزوعى الذى يتبع الوهم والخيال إذ يميل الإنسان إلى أن
يتصرف وفق وهمه غاضباً نظره عن المعرفة العقلية، وبهذا يكون لدوافع - اللا واعى - من التأثير فى
السلوك مالا يكون للعقل الواعى. يقول الفارابى أننا نفعل فيما نخيله لنا الأقاويل الشعرية كفعلنا فيها
لو أن الأمر كما عيله لنا ذلك القول - وأى علمنا أن الأمر ليس كذلك ، فإن الإنسان كثيراً ما تتبع
أفعاله تخيلات أكثر مما تتبع ظنه أو علمه - فإنه كثيراً ما يكون ظنه أو علمه مضاداً لتخيله فيكون فعله
بحسب تخيله لا بحسب ظنه أو علمه. ^(١)

^(١) نفس المرجع ص ٢٣١.

المراجع الخاصة

سقراط : مذكرات كسينوفون . Xenophane : Memorabilia

الافلاطون :

المحاورات : "الجمهورية" ترجمة فؤاد زكريا، دار الكتاب العربى للطباعة والنشر
سنة ١٩٦٨.

"فايدروس" ترجمة. د. أميرة حلمي مطر، دار المعارف بمصر ١٩٦٩.

"إيـسـون" ترجمة د. سهير القلماوى و د. محمد صقر عفاجة.

أرسطو :

أرسطوطاليس "فن الشعر" ترجمة د. عبد الرحمن بدوى ، النهضة المصرية ١٩٥٣.

Butcher, Aristotle's Theory pf Poetry and fine arts 4th ed Macmillan
1932.

الفلوطين :

Plotin, Enneades, et trad. par E. Bréhier, coll-G-Bude' Plotinus,
Enneads, trans by Mac Kenna. London. Feber 1956. 1,6.

Longinus, On the Sublime

كانط :

Kant, Critiaue du Jugement

trad. J Gibelin, Paris, Vrin, 1928.

- English Trans. By Bernard, T. H. New York Hafner 1951

مجلد :

Hegel, G.W.F., The Philosophy of fine Arts, Trans. by F.P.B Osmaston, 4 Vols London- 1920.

Hegel's Basic Writings, edit. by Carl Friedrich, a Modern library book, New York.

Hegel, Esthétique, Textes choisis par Khodoss P.U.F Paris, 1954

Bradley, A.C., Hegel's Theory of Tragedy, Oxford lectures on Poetry London 1950.

Paolucci, Anne and Henry, Hegel on Tragedy. Anchor Books New York 1962.

شوپنہاور :

Schopenhauer :The world As will and Idea. Transl. By R, B. Haldanne & T. Kemp. 3 vols London. Kegan Paul. 1883.

نیتشہ :

Nietzsche, La naissance de la tragédie, trad. Genevieve Bianquis, Gallimard, 1949.

تولستوی :

Tolstoy, What is Art, trans. by Aylmer Maude, 1905.

اورتگا ی گاسٹ :

José Ortega y gasset, The Dehumanization of Art. Princeton University Press, 1968.

برجسون :

Bergson, H., Le rire, essai sur la signification du Comiaue Paris P.U.P
1940. Introduction à la métaphysique

كروتشه :

Croce. B., Aesthetic as science of experssion and general linguistic,
trans. by Douglas Ainslie Noonday Press New York 1958.

- The Breiciary of Aesthetic, trans 1913.

"المجمل فى فلسفة الفن" ترجمة د. سامى الدروبي ، مايو ١٩٤٧ دار الفكر العربى.

" كروتشه "مقال بدائرة المعارف البريطانية عن علم الجمال، طبعة ١٤ سنة ١٩٣٢ ص
٢٦٣ إلى ص ٢٧٢.

سارتر :

Sartre, J.P. l'imaginaire Paris Galimard 1940.

- The Psychology of inagination, Methuen London, 1972 literary
Essays Transl. situation 1 and III by Annette Michelson, The
Wisdom Library New York 1955.

Kaelin, E.F. An Existentialist Aesthetic, University of Wisconsin press
1962

كاسيرر :

Cassirer, E., An Essay on Man the myth of the state. Anchor Books
1955 s. Languager and Myth Trans. S. langer Dover Pbu
V.S.A. 1946.

لانجر :

Langer, S.K. Philosophy in a New key menter book 1942, Philoso
plincal sketches. Press. 1962 Problems and From, Prolem of
Art.

مراجع عامة

Bosanquet B., A History of Aesthetic Allen & Unwin London 1949.

Katharine. E. Gilbert & Helmut Kulin, A history of Esthetics, Indiana University Press 1954.

A modern Book of Esthetics, An Anthology edit, by Melvin Rader' Holt, Rinehart & Winston New York 1960 Philosophies of Art & Beauty, Modern Library, edit. by Albert Hofstadter & Richard Kuhns 1964.

Hauser, A, The Social History of Art. 4 Vols Vintage Books New York 1957.

(*) Knox, Israel, The Aesthetic Theories of Kant Hegel Schopenhauer New Jersey : Humanities Press. Susser Horvester preis. 1936.

وللكتاب ترجمة عربية بقلم الدكتور فواد زكريا — المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر.

مراجع عربية :

" الجمال فى تفسيره الماركسى " بقلم عدد من الفلاسفة السوفييت ، ترجمة يوسف الحلاق ، مراجعة أسماء صالح دمشق ١٩٦٨.

د. أميرة حلمي مطر، مقدمة فى علم الجمال النهضة العربية ١٩٧٢.

د. زكريا إبراهيم ، " فلسفة الفن فى الفكر المعاصر " مكتبة مصر ١٩٦٦.

جورج سانتيانا، " الاحساس بالجمال " ترجمة د. محمد مصطفى بدوى الانجلو.

د. محمد على أبو ريان — " فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ". الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٧٤.

— " مبادئ النقد الأدبى " تأليف ريتشاردز ترجمة د. مصطفى بدوى. المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ١٩٦٣.

مارتن هيدجر " فى الفلسفة والشعر ". ترجمة د. عثمان أمين الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٣.

المحتويات

الصفحة

٧ اهـداء
٩ تصدير الطبعة الأولى
١١ المقدمة
١٥ الباب الأول : العصر اليونانى
١٧ - ٣٣ من الفصل الأول : نظريات الفن والجمال فى القرن السادس والخامس ق.م... (الفن اليونانى وعلاقته بالفن فى العصر الحجرى - النزعة الطبيعية والواقعية فى الفن اليونانى - الفلسفة السفسطائية والفن الواقعى فى القرن الخامس ق.م. بروتاجوراس - نظرية الجمال عند جورجياس - النظرية الفيثاغورية فى الجمال - الجمال وصلته بالخير عند سقراط)
٣٥ - ٦٥ الفصل الثانى : الفلسفة والفن عند أفلاطون (الحب والجمال فى الفلسفة عند أفلاطون - المحاوراة الأفلاطونية - الفن ومحاكاة الجمال عند أفلاطون - فى الشعر - فى الخطابة)
٦٧ - ٨٦ الفصل الثالث : فلسفة الفن عند أرسطو (المحاكاة - المأساة : تعريفها وأجزاؤها - فن الشعر)
٨٧ - ١٠٣ - الفصل الرابع : الفن والتصوف عند أفلوطين (الجمال عند أفلوطين - نص من تاسوعات أفلوطين)
١٠٥ الباب الثانى : العصر الحديث
١٠٧ - ١٢٢ - الفصل الأول : عمانوئيل كانط (الحكمم الاستطيقسى أو حكم الذوق : (١) اللحظة الأولى وفقاً للكيف (٢) اللحظة الثانية لتحديد حكم الذوق من جهة الكم (٣) اللحظة الثالثة لتحديد حكم الذوق بحسب الجهة (٤) اللحظة الرابعة لتحديد حكم الذوق بحسب العلاقة بالغايات - تحليل الجميل - طبيعة الفن - الجميل وعلاقته بالخير)

١٤٣ - ١٢٣	- الفصل الثاني : هيجل
	(الفن - الفكرة والمثال - أنماط الفن الثلاثة :
	النمط الكلاسيكي وتطوره - النمط الرومانطى وتطوره - نسق الفنون عند هيجل - خاتمة.
١٥٤ - ١٤٥	- الفصل الثالث : آرثر شوبنهاور
	(تصنيف الفنون الجميلة عند شوبنهاور)
١٧٠ - ١٥٥	- الفصل الرابع : فردريك نيتشه
	نصوص مختارة من كتاب : نشأة التراجيديا عند اليونان
١٨١ - ١٧١	- الفصل الخامس : ليون تولستوى والثورة الاشتراكية
١٨٣	الباب الثالث : الاتجاهات المعاصرة
١٨٨ - ١٨٥	- الفصل الأول : مقدمة عامة
	(اللاطار الفنى لفلسفة الجمال المعاصرة) - رأى أورتيغا إي جاسيت)
٢٠١ - ١٨٩	- الفصل الثانى : الاتجاه الحداثى
	أ - برجسون وفلسفة الضحك ، ب - كروتشه وعلم الجمال
٢١٧ - ٢٠٣	- الفصل الثالث : الاتجاه الوجودى
	أ - مصادر الوجودية ب - تحليل الخيال عند سارتر
	ج - العمل الفنى عند سارتر.
٢٢٩ - ٢١٩	- الفصل الرابع : الاتجاه الرمزى فى الفلسفة والفن
	مقدمة - كاسيرر - سوزان لانجر
٢٤٠ - ٢٣١	- الفصل الخامس : نماذج فى الفكر الجمالى فى أدبنا المصرى الحديث
	أ - الجمال والحرية - عند العقاد ب - التعادلية عند الحكيم
	ج - الرضعية المنطقية والتحليلية فى جماليات زكى نجيب محمود
٢٤٣ - ٢٤١	المراجع الخاصة
٢٤٥	مراجع عامة
٢٤٨ - ٢٤٧	المقدمات

هذا الكتاب

مؤلفة هذا الكتاب شغلت أستاذية الفلسفة بكلية الآداب جامعة القاهرة، وأشرفت على جيل من المتخصصين يتولون تدريس هذا العلم في العديد من الجامعات.

وكان علم الجمال من أول تخصصاتها المبكرة في الفلسفة، فترجمت عن الفرنسية كتاب علم الجمال لويسمان.

ثم نشرت لها وزارة الثقافة مؤلفها علم الجمال في مجموعة المكتبة الثقافية، وشاركت في سلسلة كتابك الصادرة عن دار المعارف بكتاب فلسفة الجمال، وفيها تعريف بهذا التخصص الفلسفي الهام في الثقافة العامة.

أما في مجال التخصص فلها كتاب مقدمة في علم الجمال، أودعته القضايا الأساسية لهذه الفلسفة ثم توجت إنتاجها بهذا الكتاب الذي عرضت فيه لأهم مذاهب فلسفة الجمال منذ نشأتها وعلى مدى تاريخ الفلسفة حتى الاتجاهات المعاصرة.

وقد حاز هذا الكتاب على جائزة الدولة التشجيعية عام ١٩٨٥ مع نوط الامتياز من الطبقة الأولى.

عبد الله غريب